Fernando Fernández Lerma



Algo más que belleza

Influencia de la estética nazi en la cultura contemporánea

BIBLIOTECA NUEVA

ALGO MÁS QUE BELLEZA
Influencia de la estética nazi en la cultura contemporánea

Colección Historia Biblioteca Nueva
Dirigida por
Juan Pablo Fusi

FERNANDO FERNÁNDEZ LERMA

ALGO MÁS QUE BELLEZA

Influencia de la estética nazi en la cultura contemporánea

BIBLIOTECA NUEVA

Diseño de cubierta: Gracia Fernández

Imagen de cubierta: Riguel

Composición: edinnova.es

Almagro, 38
28010 Madrid (España)
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16345-69-4

Índice

Dedico este libro a los meses que pudieron compartir y darse mutuamente mi padre y mi hijo y que han sido, a pesar del dolor, los más importantes e intensos que la vida me ha dado.
Gracias a los dos por enseñarme lo que es el amor.

A Víctor y a Lucas

Perugia, julio de 2014

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Lo poseíamos todo, pero no teníamos nada; caminábamos directamente hacia el cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual que nuestras más notables autoridades insisten en que tanto en lo que se refiere al bien como al mal solo es aceptable la comparación en grado superlativo.

CHARLES DICKENS, *Historia de dos ciudades*

Introducción

Si nos preguntaran cuál, en nuestra opinión, ha sido el hombre que más ha influido en el mundo en el último siglo, ¿cuántos de nosotros responderíamos que fue Hitler? Muchos, con un deseo de contemplar la historia y el presente de forma positiva, dirían Picasso, Nelson Mandela, Gandhi, Juan XXIII y hasta Walt Disney, pero ¿cuántos de estos han dibujado un nuevo mapa del mundo, redistribuyendo el equilibrio del poder, han borrado a generaciones enteras y han introducido clichés en nuestra cultura imposibles de eliminar?

Tal vez Hitler haya sido lo que todos ellos pero en sentido negativo, en un sentido tan negativo que ha eliminado al demonio del imaginario colectivo; no podemos imaginar a nadie peor. Nadie ha hecho más daño, y además nadie ha sido más eficaz haciendo daño, nadie ha dejado una huella tras de sí tan imborrable. Tanto que a veces no la vemos, porque está en todo, nuestro mundo es de él, pero la huella de Hitler es la de un hombre que cambió el mundo como ningún otro. Aún le tememos, solo hay que asomarse y mirar.

Si nos atrevemos a mirar por esa ventana, por la ventana del holocausto, veremos que aquello sucedió en una sociedad no tan diferente a la nuestra, no tan diferente a todas. Y veremos que el legado de aquellos tiempos terribles sigue entre nosotros y que, para conjurarlo, para ser un poco más libres, tendremos que enfrentarnos a nuestra cultura.

Este ensayo trata sobre las imágenes y la estética del nazismo, de la importancia que tuvieron en los terribles años en los que estuvieron vigentes, de qué fuentes se alimentaron y sobre cuál es su legado y su permanencia hoy en el arte y en la cultura visual.

Para hacerlo me apoyo principalmente en las imágenes, en lo visual y en las coincidencias temporales, es decir, en la aparición recurrente de determinados clichés en diferentes momentos de la historia que, como las «pseudomorfosis» propias del método simbólico de Panofsky, hacen pensar en algo más que meras casualidades en la creación, el desarrollo y la pervivencia de las imágenes del nazismo.

El objetivo es arrojar luz sobre la relación entre la belleza y el horror, la cultura y la barbarie que conoció Europa en el siglo XX y cuyos gérmenes aún infectan nuestro

pensamiento actual y de cuyas heridas aún no hemos podido sanar. Quisiera demostrar cómo los extremos se atraen y de qué trágica manera pueden llegar a hacerlo.

El siglo XX ha sido abundante en imágenes y algunas de las más poderosas las ha dejado el rastro del nazismo. Amén de las imágenes del genocidio, que lejos de cerrar el camino del arte, como en una tabla gótica de Brueghel, ha abierto nuevos caminos de expresión; nos referimos a las imágenes de la propaganda alemana o a las nuevas iconografías inventadas por estos. En parte podemos pensar que todas esas imágenes en blanco y negro o extrañamente coloreadas no forman parte de nosotros; su época no es esta y, sin embargo, corresponden a una sociedad moderna como la nuestra. Los elementos que hicieron posible la discriminación, el odio, la injusticia o el racismo duermen y en algunos casos acechan en sociedades normales, en comunidades y en individuos aparentemente sanos. O ¿acaso queremos creer en una locura colectiva, en una enajenación total de millones de personas fruto de no se sabe qué situación y que, por conjurada, es irrepetible? Quisiera que así fuera, pero no lo creo. A poco que conozcamos la historia, habremos oído que la repetición es el compás sobre el que se escribe y que no estamos libres de caer en los errores de las generaciones pasadas. Esta que comienza es una historia sobre cosas un tanto extrañas en la que, al escribirla, la cabeza dice una cosa y el corazón, tal vez por miedo, tal vez por instinto, dice lo contrario. Solo así se puede entender. Lo cierto es que entender sería una buena medicina.

Este es un relato de fascinaciones que se explican, como digo, por aquello de que los contrarios, finalmente, tienen su reflejo los unos en los otros; es una historia de sexo sin amor, de belleza y dolor. Esta pretende ser la historia sobre lo terrible de la belleza.

Es también la narración, o más bien un inventario de nuestras contradicciones, las de nuestra cultura, las más grandes, las más vergonzantes: las nuestras. Hemos llegado hasta aquí con ellas; las veremos.

Es difícil encontrar un comienzo, empezar a contar cuando todo es importante y nada aislado posee la suficiente relevancia para influir de forma determinante al lector. Aquí cada detalle cuenta. Todo suma. Esta, como en el atestado para un juicio, es una relación de pruebas.

Como testimonio, Paul Virilio nos cuenta la experiencia de Marie Lichtenstein cuando esta visitó Auschwitz. Según el autor de *Procedimiento de silencio* (2001) y *Arte y miedo* (2003), la escritora no sintió espanto al contemplar los objetos expuestos, la deshumanizada museografía de objetos personales. Parecía una exposición de arte contemporáneo; aquellos recordaban demasiado a las muestras conceptuales, o de *arte povera*. «Han ganado ellos», afirmó, y de esta sentencia extraemos que se crearon formas de percepción que son las predominantes ahora. Somos, más que antes, indiferentes al mirar el horror.

Pese a la derrota del Reich ciertas ideas permanecen, han estado siempre y vuelven a aparecer cada cierto tiempo. Hitler se suicidó en el búnker y Alemania fue completamente arrasada, pero no solo hablamos de ese Hitler demoníaco y un poco ridículo al que se caricaturiza de igual modo que los niños hacían caricaturas del diablo para per-

derle el respeto y poder ir a dormir. Nuestro Hitler, el Hitler *artista* de Thomas Mann, el consumado falsificador, el creador de liturgias o el maestro de la escenificación, es además una metáfora de nuestro tiempo y que, en palabras de Rafael Argullol en *El fin del mundo como obra de arte* (2007), nos concierne por completo.

Tal vez hacer bromas, caricaturizar la realidad, no debiera ya ser suficiente para dormir tranquilos.

Intentaremos entender el papel de cada actor en esta farsa y, por aterrador que nos parezca, una obra de locos puede ser llevada a cabo por hombres notables, por ciudadanos brillantes y, lo que es peor, por personas normales.

Podemos pensar cómo puede funcionar y llevar al delirio de la guerra y la muerte una ideología que no es tal. Nos conformamos mirando para otro lado, diciendo que fue la obra de un loco, pero ¿cómo pudo arrastrar a Europa y al mundo? ¿No es cierto que este veneno se desarrolló en el corazón de la Europa más culta y civilizada? ¿Fue un fenómeno exclusivamente alemán? Y si fuera así, ¿cuál fue la clave de su éxito? Tal vez precisamente por eso. Por carecer de principios, por querer parecerse en todo a la religión y al dogma y por sustituir toda ética por una visión estética de la vida y del mundo.

El nazismo se debe en gran medida a su rito, a su estética, a su liturgia; no se explica sin ella, y lo que fue se apoyaba, como el sexo sin amor, en un deseo pornográfico y exhibicionista, una entrega salvaje a la belleza fría, descarnada e intolerante. La servidumbre del hombre al ritual, al canon, a las formas que deberían servirle. Una civilización moderna se entiende que es aquella que se hace amable a los sujetos; las condiciones de vida del nazismo son extremadamente duras y fuera de sus márgenes, imposibles.

Este sistema instauró los efectos especiales como arma política y la congregación como espectáculo de masas. El arte era el fin en sí mismo y los placeres, lejos de intelectuales, próximos al placer carnal.

El hecho pornográfico —pues trasciende ya con mucho de la idea de lo erótico— del culto fascista en general se parece en todo a la relación sexual en estado puro, que no se conforma con acariciar o agradar, sino que más bien busca agredir y someter, según Susan Sontag en *Bajo el signo de Saturno* (2007) o según las visiones cinematográficas de Russ Meyer en *Beyond the Valley of Dolls* (1970) y *Supervixens* (1975) o Pasolini en *Saló* (1975). Está emparentada con el ejercicio del poder ilimitado, de la dominación. Esta naturaleza hedonista y siempre exagerada fue la vía rápida de la aceptación de la catástrofe. «Algo malo va a pasar», decía Sartre en *Los caminos de la libertad* (1945-1949), y lo abrazaron a sabiendas. Tal vez lo bello no sea bueno, pero es fácil creerlo, y depositaron su fe en el placer de una fantasía. Como en estos versos de Baudelaire de *Las flores del mal* (1857):

> ¿Bajas del hondo cielo o emerges del abismo,
> Belleza? Tu mirada infernal y divina
> confusamente vierten crimen y beneficio,
> por lo que se podría al vino compararte.

Este culto de consumo inmediato se acomodó entre tantos alemanes (y no alemanes) biempensantes por ser un exitoso paradigma del arte y la cultura europea de los últimos siglos. Era una tentación demasiado fuerte; el miedo y luego el terror, la ilusión de participación en un resurgir, la promesa de la revancha envuelta en banderas y uniformes seductores. Fue inevitable y, desde luego, los intentos por evitarlo fueron insignificantes. El nazismo se justificaba en la búsqueda de la belleza pura, la belleza porque sí que ya se había manifestado en numerosos estilos artísticos de la anterior centuria y que no resultaba nueva en la tradición de los países del norte. En una perversión del romanticismo los nazis supieron aliarse con la ópera de Wagner, con *Rienzi,* con los Nibelungos, con historias de bosques envueltos en bruma y adornarlo de una mitología *prêt à porter*. El medievo rescatado por el movimiento romántico y la hermandad prerrafaelita ya habían llenado el arte de las décadas anteriores de envoltorios vacíos, de una nostalgia a no se sabe qué. Tal vez Inglaterra se podía permitir, a efectos sociales, el movimiento prerrafaelita pero la convulsa y militarista Alemania no está tan claro que pudiera dormirse en esos sueños. Tampoco era nuevo en Europa el culto a la muerte, ni las tétricas calaveras ni nuevas eran las antorchas iluminando las vidrieras de viejas catedrales. Resultaba, por tanto, que la forma sin contenido, como la ética sin estética, ya existía antes que los nazis. Ellos le dieron forma, crearon las metáforas que antes de Sade no tenían expresión alguna y nos legaron los criterios estéticos. Con ellos convivimos hoy. Están ahí.

Por eso Hitler, que se consideraba a sí mismo artista, pensaba que las victorias militares, la dictadura, la opresión y el genocidio eran solo un exasperante camino que debía conducirle a un futuro en el que la pintura, la escultura y el urbanismo ocuparían todo su tiempo. Algún día, pensaba, colgaría la chaqueta gris militar y se pondría la de color pardo del partido y tras la destrucción edificaría el mundo de sus sueños, su particular Utopía. Los alemanes parecen entender mejor cada actividad si para ella hay un uniforme. Destruir para construir, porque el nazismo se veía a sí mismo como edificador, aunque fuera sobre la ruina. Mejor aún si lo era sobre la ruina, puesto que sobre esta se había edificado el mito de la Europa clásica, de la que el nazismo pretendía ser el más puro heredero. Desarrollaré este principio más adelante.

No es Hitler el único que comulgaba con esta idea: *El pabellón de oro* de Mishima (1956) o los textos de D'Annunzio (1863-1938) y sus propias vidas, relativamente contemporáneas, están llenos de excesos y de cantos a la destrucción y a la muerte, como el del templo que es destruido por su servidor por el temor de su propia belleza. Incluso el exceso de idealismo de Glucksmann o de José Antonio Primo de Rivera anuncian un futuro de conflicto.

Sin embargo, hay que matizar y explicar por qué nos centramos en los fascismos y más concretamente en el nazismo, dejando bastante de lado el fascismo italiano, de raíces más socialistas y apartando completamente el caso del franquismo español. Franco era un general, un militar que se apropió de los símbolos de la falange pero que gobernó como la clásica dictadura militar apoyada en los poderes tradicionales de la derecha y en la Iglesia. Mussolini, proveniente del socialismo,

detestaba a la Iglesia y basaba su sistema político en postulados más próximos a la izquierda en cualquier caso que los del general Franco, aunque de la evolución hacia el autoritarismo de Mussolini se puede y se debe hablar. De estos tres regímenes, el nacionalsocialista mantiene una relación con la estética en sus convicciones que lo dirigen hacia el desastre, mientras que la dictadura de Franco se perpetúa, entre otras cosas, por el apoyo que consigue de estamentos tradicionales.

Hitler, a diferencia de Franco, no era un militar; odiaba y desconfiaba de la mayoría de los generales, él no se sentía soldado, sino artista; pese a todo la Wehrmacht en su conjunto —y las SS de forma especial— fue y es un ejemplo de cómo se manifestaba el pensamiento nazi: no solo debían ser un ejército formidable; debían ser formidablemente hermosos. Era un ejército político, un manifiesto. El ejército español no necesitó cambiar su uniformidad en gran medida, en realidad no tuvo que cambiar nada, puesto que Franco provenía del ejército. En Italia el fascismo convivió con las formas monárquicas y la milicia de *camicie nere* combatió con la misma —escasa— fortuna que otras unidades regulares del *Regio Esercito*. Ya vemos que la situación en los tres países conduce a tres modelos diferentes. En el caso alemán Sartre, por boca de Daniel, al contemplar la entrada de columnas de soldados alemanes en París, en 1940, lo relata así en *Con la muerte en el alma (Los caminos de la libertad,* 1949):

> Pensaba: «Nuestros vencedores» y se sentía invadido por el deleite. Replicó audazmente a las miradas y se embriagó de cabellos rubios, de rostros curtidos en los que los ojos parecían lagos de glaciar; de talles estrechos, de muslos increíblemente largos y musculosos. Murmuró: «¡Qué hermosos son!» (….) Habría deseado ser una mujer para arrojarles flores.

Quedaría por preguntarse qué era realmente el nazismo. ¿Tal vez una figura esperpéntica, un esperpento de la política, al modo de Valle-Inclán? A quien, recordemos, la guerra le parecía sumamente bella. ¿Un delirio medieval, como una representación de un primitivo flamenco, en la que la guerra y el horror son traídos al mundo real hasta convertirlo casi en una fantástica pesadilla?

Tal vez estas lecturas puedan resultar poéticas y satisfactorias, pero no podemos olvidar que el fenómeno que nos ocupa tuvo lugar en un país moderno, en una Europa moderna, que el lenguaje político y social no ha cambiado tanto. Izquierda, derecha, ultraderecha, miremos alrededor…

Estaríamos en un error si creyéramos que el holocausto fue una invención del nazismo y que queda enterrado con él. Muchas de las razones que lo provocaron eran vulgares y corrientes. La belleza como dogma, como fin en sí mismo, y la idea del arte por el arte no son una invención sino el resultado de una tradición estética —la de Occidente—, de la que el nazismo se hizo depositario porque le convenía. Los intereses sensuales y fetichistas de la estética nazi se acomodaron en tradiciones decorativas y artísticas que estaban muy presentes en el gusto europeo: los fascismos se hicieron tendencia y, como la moda, murieron de éxito. El

final del *art déco* asomando a un racionalismo con sabor a Weimar se impuso con contundencia en la nueva Alemania. Los ojos azules que describe Sartre miraron atrás buscando raíces en el gótico alemán, en la idealización medieval… Se buscó una belleza que no hiciera preguntas, clásica y barroca al mismo tiempo, y muy varonil, en un sentido que ha resultado intemporal. Esto ya había sido preconizado en el romanticismo por artistas como Caspar David Friedrich o como los Nazarenos. Pero no solo se miró al pasado; el nuevo orden debía ser moderno, la antigua liturgia pseudocristiana tenía que incorporar los adelantos de la tecnología y el progreso; en definitiva, del bienestar y de los logros de la nueva Alemania. Así los automóviles Mercedes simulaban proas rompiendo las olas a imagen de la nueva Alemania que se abría camino por blancas autopistas. Todo estaba lleno de símbolos; águilas o aviones, ministerios o templos. Así se adoctrina, así se dirige, pero normalmente los planes tienen un fin. Cabe preguntarse si Alemania sabía adónde iba y para qué.



En *El triunfo de la muerte* Brueghel, el pintor flamenco, anticipa la guerra, la enfermedad, la desesperación. Muchas formas de holocausto. No es el primero ni el único que verá el porvenir antes de que suceda

Tal vez invadió Europa una nueva y oscura Edad Media cuyas catedrales se sostenían en la industria, por cuyas vidrieras penetraba una luz de colores fuertes y desde sus púlpitos la enseñanza conducía al odio, que corría como una peste asolan-

do ciudades, pueblos, países. Una edad media en la era moderna; el progreso como augurio de ruina, la promesa del mundo feliz como aviso del holocausto. Puede ser.

Pero, sobre todo, ¿cómo se encamina esto a la catástrofe? ¿Cuáles son esas sombras de la belleza? ¿Cuál la trampa de una aparente utopía germánica? ¿Cómo se crea un estado moderno dedicado al asesinato y en nombre de qué?

El antisemitismo tampoco era nuevo, pues ya existía en Alemania mucho antes de la llegada del nazismo, así como existía en Inglaterra, en Polonia (que tenía también leyes antisemitas) y en buena parte de Europa. También las hubo en Italia por la presión de Hitler. No en España, de donde habían sido expulsado siglos atrás y aun así permanecían en el imaginario y en relatos románticos, como los de Bécquer y donde el temor al otro, al distinto, dio lugar a una persecución enfermiza de omnipresentes comunistas y masones en la posguerra. Por otra parte, en Alemania el resentimiento por una derrota no entendida y calificada de «puñalada» dirigía el odio hacia el judaísmo y facilitaba el camino para favorecer un régimen revanchista. Un gobierno que postularía en valores contrarios a los del judaísmo: nacionalismo contra internacionalismo (judío o bolchevique), trabajo productivo contra especulación y una amalgama de valores ariosofistas, tradicionales o convenientemente desfigurados. El ambiente estaba preparado para una gran maquinaria, en la cual la concatenación de órdenes, servilismo, fanatismo y miedo dio lugar a una progresiva eliminación primero de cualquier temor y después de cualquier escrúpulo. Las victorias militares, más tarde, dieron la sensación de impunidad y las posteriores derrotas, de apremio.

La ausencia de sentimientos, de emociones —banalidad del mal, lo llamará Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*, *Un informe sobre la banalidad del mal* (1963)— en lo referente a lo criminal es sumamente reveladora y compleja en el caso del nazismo. Pensamos que seguramente la persecución, el asesinato, la violación o la castración podrían ser entendidos como un acto de pasión pura o como mínimo de máxima entrega —en antiguos códigos penales algunos de estos crímenes se llamaban pasionales— y estaríamos en lo cierto. Resulta más que difícil imaginar la ejecución de tales hechos sin pasión, con desgana y de algún modo esa es la última diferencia con otros actos humanos, que se vuelven rutinarios, sistemáticos. El ejercicio de la violencia, por el contrario, alimenta la sensación de sentirse vivo. Sin embargo, en esto también hay contradicciones y el sadismo, que podemos encontrar en la iconografía sexual, no estaba casi nunca presente en las ejecuciones y los asesinatos del nazismo. Más bien al contrario: el asesinato, por lo general, desmoralizaba a las tropas, causaba repugnancia incluso en los *Einsatzgruppen* adiestrados por Heydrich. El crimen debía ser aséptico y no turbar al asesino. De hecho, el exterminio, según avanzaba la guerra, se llevó a términos económicos en el que diferentes funcionarios gestionaban diversos aspectos y nadie apretaba un gatillo. Incluso en los campos y los guetos las labores más terribles eran realizadas por los propios prisioneros, obligados por el miedo, por el deseo de supervivencia. Contrariamente al sadismo, que exige pasión, la profesión se rige por principios de optimización, eficacia, todos ellos carentes de afección.

Esta erradicación de la pasión en el ejercicio de una actividad, precisamente por aquello de volverse más eficaz, de resolver con más perfección, es una característica de los crímenes del nazismo en los que el desprecio por sus víctimas y la frialdad de la construcción de un estado basado en la brutalidad contrasta con el espíritu aséptico y la proclamación de valores cuyo centro es la belleza y su fin, lo sublime. Se constata, por tanto, esta contradicción, que solo lo es en apariencia. Los horribles crímenes del nazismo no obedecían a necesidades militares de conquista, ni eran perpetrados de manera general con el ensañamiento que es producto del odio, sino de manera monótona y mecánica, en teoría, casi sin violencia. Fuera de las emociones humanas y de la patología de quienes diseñaron un estado basado en el terror y el asesinato, dichos crímenes no fueron cometidos como un acto de destrucción, sino todo lo contrario. Se trataba de los trabajos necesarios para un acto de creación: el de un mundo ario y perfecto. Si cabe, es más difícil de entender que una situación en la que se mata o asesina de forma pasional. El marco estaba creado. Los escenarios fueron muchos y el Estado, un normalizador de la barbarie.

La instrumentalización del comportamiento humano y de los deseos de una sociedad a través de la creación de instituciones y de toda una maquinaria administrativa hicieron posible el resultado en lo que acaba por ser un extremo caso de civilización. La legitimación de la que nos habla Walter Benjamin en su conocido ensayo *Crítica de la violencia* (1921), de los gobernantes en el monopolio de la violencia y luego de la brutalidad es una descarrilada consecuencia del Estado moderno, que tiende hacia un diseño y un control absoluto de toda actividad.

Este antagonismo solo se puede encontrar en actividades humanas regidas por el intelecto y por el devenir cultural. Son nuestra construcción y nos atañen más de lo que quisiéramos. Por desgracia los principios que influyeron en el nazismo estaban tan arraigados en la cultura europea que términos como arte, belleza, proporción, pureza, llevados a la política, nos avisan morbosamente de que algo terrible va a pasar.

La brutalidad no es del todo ajena a la civilización: es una de sus fronteras.

Seguimos con las preguntas; se formulan muchas, algunas rozan una fantasía delirante. ¿Podría no haber sucedido? ¿Fue solo causa de Hitler? Tal vez si el artista vienés hubiera aprobado el anhelado examen de ingreso en la escuela de Bellas Artes la realidad habría sido otra. Cabe imaginar, como muestran algunos novelistas, un Hitler cuyo extremismo se diluye en una bohemia de vanguardia ebria de absenta y no pasa de ser un pintor de segunda de los que poblaron la fiesta móvil de París. Podemos imaginar a ese artista de la destrucción armado solo con un pincel, pero ¿fue solo él quien arrastró a Alemania a la locura? ¿Y Himmler? ¿Y Goering, Hess, Rossemberg, Speer...? ¿Y Heydrich? Sobre todo Heydrich. La lista de personajes casi salidos de una pintura de El Bosco es interminable. El holocausto fue causa de muchos y en algunos casos, como en el de Heydrich, el nazismo se vuelve, de tan paradigmático, un espectro que parece superar al propio artista fracasado vienés. Sí, Heydrich, *la bestia rubia*, prototipo ario, violinista virtuoso, piloto discutible, era peor que Hitler, era un sádico y muy cruel, pero ni él ni ningún otro habría podido con seguridad aglutinar los deseos y manipular

las voluntades como él. Todos, aunque le llegaran a superar encarnando arquetipos temibles, eran hijos suyos. Precisamente sea tal vez la cualidad artística, la creatividad, la que caracterizó el liderazgo de Hitler, tal vez fue lo que llegó a ser, porque en realidad sí era un artista.

Es un debate fascinante. A fin de cuentas se trata de culpabilizar a un hombre o a una época. Al finalizar la guerra se optó por juzgar a individuos, pero ¿no fue una locura colectiva?

Sin embargo, si podemos dar respuesta de esta manera a la pregunta de ¿cómo?, si somos capaces de explicar que el holocausto o la dedicación de un estado al asesinato es producto de una sociedad moderna que, impulsada por un pensamiento, fabrica una ingente cantidad de recursos para administrar esa violencia de modo que solo la victoria militar sobre ese régimen puede detenerla una vez desencadenada, nos queda la pregunta del porqué. Es decir, ¿qué lleva a una sociedad o en qué punto se encuentra para permitir tal estado de cosas? ¿No es posible que sea el efecto de una causa que habita todavía entre nosotros y que se puede desencadenar en cualquier momento? El holocausto sin Hitler. O ¿tal vez se esté desencadenando de manera continua y, del mismo modo que antaño, el marco aguarde su imagen? Puede que el atrezzo de esta representación aún habite entre nosotros porque nos pertenece. Puede ser este el que traiga, con aparente inocencia, compases de una melodía, de un mundo que siempre ha estado ahí, esperando tomar forma. Un holocausto permanente.

¿Y cuál es el papel de los objetos, de la liturgia, del fetichismo en todo esto? El nazismo contiene una lectura de la historia de la cultura europea, asentada en la sobrevaloración de los iconos y los símbolos como sustitutos de los conceptos. Algo parecido, en arte, al sistema de adoctrinamiento románico. El fetiche vence; la sentencia se sobrepone al juicio, la gramática a la idea, la ley a la justicia y finalmente el amor es reemplazado por la pornografía.

Pornografía en un sentido total, ya que el discurso que se apoya en el objeto pierde su finalidad a cambio de convertirse en definición. Del mismo modo que un lienzo en blanco pronosticaba el fin del arte, la belleza, de inalcanzable, se vuelve —como en san Agustín, como en los griegos tan evocados en Alemania— en número. Y ese número es frío, y no perdona, no negocia, ni lo hará jamás. Los números no saben de eso. Los no llamados son perseguidos y, como el sexo sin amor es perfecto a fuerza de mirarse egoístamente en el espejo, el narcisismo deja a un lado el amor y se hace extremadamente civilizado: un mundo perfecto. No puede haber nada peor.

El nazismo ha generado, pues, imágenes, una liturgia que le es posterior y que ni siquiera ha sido creada por los nazis, sino por generaciones posteriores, que, como una paradoja, ni son nazis, ni pretenden generar un estado de ánimo favorable al nazismo. En palabras de Zygmunt Bauman en *Modernidad y holocausto* (1998), «Aunque el holocausto es moderno, la modernidad no es holocausto».

A la hora de abordar este tema desde una perspectiva de nuestros días se pueden establecer diferentes categorías y casi siempre la exaltación del nazismo quedaría

fuera de estas. Es decir, el envoltorio del nazismo, en algunos casos lo más esencial, es hoy un cascarón vacío. Pero sí podemos estar de acuerdo en que buena parte de la esencia del nazismo fue una cortina de humo, un hábil decorado, y nos sorprenderá ver cómo pervive y se transforma. Como una nave gótica en su aparente fragilidad, está hecha para desafiar al tiempo y, aun como ruina, permanece imponente. Veremos cómo esta memoria se adueña del tiempo a través del cine, la moda, y cómo llega, literalmente, a reinventarse.

CAPÍTULO 1

Estética y nazismo. La huella del nazismo en soportes audiovisuales: el cine y las artes plásticas

1.1. EROTISMO Y PORNOGRAFÍA. INSINUACIÓN Y FETICHE: DEL CINE A BARBIE

Fascinante fascismo es la traducción que se hace del capítulo del libro de Susan Sontag *Bajo el signo de Saturno* (2007). En él, a través de la mirada de Leni Riefenstahl, la autora desgrana los componentes de esta pseudorreligión. Parece ya desde el título del capítulo —en inglés suena casi igual— que posee un ritmo en su dicción que iguala ambas ideas. Fascinante fascismo tiene algún eco de mantra hipnótico que, en su repetición, induce a pensar en su carácter seductor, una puesta en escena, un decorado y casi nada más. Una visión teatral de la política, una opereta que reduce a formas sensuales las ideas brutales y que con esas formas cautiva a unos actores entregados.

Erotismo y poder son siempre fáciles de relacionar. El dominio, la sumisión, el ejercicio de la fuerza o de la violencia sobre los demás y todos sus ritos están a la orden del día. La falta de carisma en un político soso puede hacerle perder su puesto más allá de razones objetivas. Del mismo modo que Kennedy arrolló a Nixon en su famoso debate televisado —en la versión radiofónica empataron— las masas se entregan a diario a puestas en escena monumentales que sustituyen al razonamiento. En este viaje no hablaremos de una única razón sino de la suma de todas. La erótica del fascismo no es la sola causalidad de su poder y de su fuerza, pero sí es muy importante. Y tal vez es la menos valorada.

Queda definir, aunque ya hemos avanzado algo sobre esta idea, si estamos hablando de erotismo o de pornografía y la decisión no es sencilla, pues, aunque pueden parecer cercanos, son dos mundos que se alejan. La sacralización del fetiche, el culto al símbolo cargado de connotaciones, esa producción masiva de adornos, trencillas, medallas, cuero y acero, en tanto que objetos, nos acerca sin duda a un uso pornográfico. Sin embargo, la insinuación, la morbidez y los contenidos menos

explícitos también se hallan presentes, por lo que deberemos abordar ambos aspectos en su justa medida.

Al abarcar en este capítulo la trascendencia y el contenido pornográfico de las imágenes producidas por el nazismo o los fascismos en general —pero más el nazismo— entendemos cuáles son las áreas de influencia diferentes.

En primer lugar, hay que considerar el impacto y la penetración de las imágenes del nazismo en su momento histórico, en qué importancia tuvieron para permitir el ascenso de Hitler y sus secuaces al poder, cómo involucraron a Alemania y a Europa en una guerra mundial y cómo precipitaron y perfeccionaron los engranajes que convirtieron al Estado alemán en una máquina dedicada al asesinato en gran escala.

En segundo lugar, valoraremos la influencia de estas imágenes y de estos objetos fuera de su contexto y cómo los objetos de uso, entendidos de forma muy extensa, se han convertido en reliquias veneradas y de las cuales se ha publicado una extensa pornografía. La adoración por el fetiche nazi alcanza cotas de coleccionismo y sacralización en todo el mundo. No hay caso igual, en intensidad, comparable a este.

Por último, como tercera vía de análisis, la penetración de las imágenes del nazismo ha llegado a nuestros días como generadora de nuevas gramáticas, de nuevos códigos inspirados en aquellos pero creados desde la perspectiva de quienes no vivieron aquellos años. Por una parte, el lenguaje neonazi, que poco tiene que ver con la estética nazi real, y más relacionada en todo caso con tendencias de las clases más bajas como aquellas de los cerveceros muniqueses del primer *putsch*. Nos referimos a la estética de los cabeza rapada o *skinheads,* cuya iconografía, bastante pobre, solo emparenta en algunos símbolos y banderas con la del Tercer Reich, mientras que, en cuanto a la vestimenta, está poco o nada relacionada con la moda que en las décadas de los 30 y los 40 pasearon por Europa los nazis. Por otro lado, la creación de un lenguaje pop, de *pin up* nazis, de cómics, de películas de morbosas villanas y malvados al estilo Erich von Stroheim. Con una cínica casi negación del holocausto y una trivialización absoluta, esta estética, creada por dibujantes, ilustradores, nos acerca a un imaginario burdel al estilo del Salón Kitty, el auténtico burdel del nazismo, que se regocija en los símbolos, sin ser en apariencia, ni sus creadores ni el publico que lo consume, sospechosos de participar en esas creencias. Tal vez eso sea lo más llamativo. Por un lado, el consumo de estas imágenes por parte de un público ajeno, educado en la posmodernidad y, por otro, el hecho de que estas sean de nueva creación, es decir, que hoy se haya inventado un lenguaje, complaciente y erótico basado, pero no real, en la parafernalia nazi. Esta, no me cabe duda, se sabía erótica, pero no produjo este tipo de fetiches, sino que se hacen ahora. Existe una extraña simetría cronológica cuyo centro es la propia existencia del nazismo y en cuyos extremos están las intenciones y las fuentes de su creación y, al otro lado, las huellas de las imágenes que crearon. Ese efecto no tiene igual.

Nos hemos referido al impacto de las imágenes del nazismo en su momento histórico, es decir, al momento de la invención o de la construcción de una iconografía con un fin inmediato. El fin era la propaganda y el objetivo, aglutinar todas

las fuerzas nacionales para conseguir el ascenso y el mantenimiento en el poder: el Reich de los mil años. Esto significa que esta estética tenía que ser mítica y moderna, romántica y barroca a la vez. Desde luego se consiguió. Citando a Susan Sontag, en *Bajo el signo de Saturno* (2007):

> Sade tuvo que inventar su teatro de castigo y deleite a partir de nada, improvisando los decorados, los ropajes y los ritos blasfemos. Ahora hay un gran escenario a disposición de quien lo desee. El color es el negro, el material es el cuero, la seducción es la belleza, la justificación es la sinceridad, la meta es el éxtasis, la fantasía es la muerte.

Aparte de este cuidadoso diseño, de esta atmósfera que envolvió al Tercer Reich casi hasta sus últimos momentos, la estela de muerte y de erotismo ha generado una cultura al margen y con posterioridad a la caída de este.

Esta subcultura ha bebido de estas fuentes, ha generado lenguajes, con seguridad imprevisibles para los propios nazis, y se ha hecho un hueco en la cultura popular a través del cine, los cómics, el coleccionismo, los *reenactments,* las maquetas. Si bien los crímenes del nazismo causan rechazo, la regalía nazi despierta interés: es objeto de veneración, de colección.

Veremos algunos de estos lenguajes, pero serán el cine y la creación del lenguaje pornográfico a los que dedicaremos más espacio.

Puede parecer difícil relacionar un fenómeno devastador como la guerra con lo relativo al amor, lo sensual o lo erótico, pero a través de las artes visuales y en particular del cine se ha desarrollado de forma especial está asociación. Desde la insinuación del atractivo varonil clásico de los hombres uniformados hasta las *nazi sexploitations* o películas pornográficas de contenido nazi, o las de zombis hay un largo recorrido en el que se tratan de un modo u otros distintos aspectos estéticos que relacionan lo sensual con la guerra y lo relativo a esta.

Es fácil hacer una diferenciación a priori entre la naturaleza de las distintas producciones. En un orden de, digamos, inocuidad, podríamos agruparlas en varias tipologías.

Existe una cierta cantidad de producciones de una calidad dudosa (entre malas y regulares), fruto de una moda de las décadas de 1960 y de 1970, y cuyo denominador común es la exaltación del fetichismo nazi como elemento pornográfico. Su fin es ofrecer escenas de sexo o mostrar desnudos y en la mayoría de los casos pretenden tener carácter documental al desarrollar en paralelo historias bélicas y retratos psicológicos de personajes como víctimas, soldados, etc. Constituyen un grueso de este tema, hay verdaderamente muchas, muy parecidas, y se pueden encontrar con facilidad en mercadillos, mezcladas con otras de porno corriente. Por citar unos títulos; *Ilse, la loba de las SS* (1975), *La larga noche de la Gestapo* (1977), *Tren de placer para Hitler* (1979) o *Con la esvástica en el vientre* (1976). El cartel de esta última es casi idéntico a una imagen de una actuación de Marina Abramovic. Estas películas, muchas de ellas italianas, se supone que por aquello de lo excesivo, por

el propio carácter italiano, por la tradición de *Saló,* forman la masa del cine conocido como *nazi sexploitation*.





La coincidencia en lo formal entre dos imágenes permite establecer puentes entre ellas. En este caso el planteamiento del cartel de la película de Mario Caiano *(derecha)* poco debería tener que ver con la intención de la intervención de la artista Marina Abramovic *(izquierda)* en el Museo Guggenheim de Nueva York. Sin embargo, el motivo y los medios elegidos son exactamente los mismos

Como vemos en la imagen, los símbolos se marcan con sangre y la esvástica, símbolo de amor en la cultura hindú, es una anticruz cristiana del mismo modo que la estrella de David es también opuesta a la esvástica. En algunos *happening* no solo se exhiben mutilaciones o deficiencias repulsivas, sino que es el propio artista el que se somete a una violación cruenta de su cuerpo. En la fotografía de Marina Abramovic la mujer que, tocada con una gorra del Ejército Rojo, exhibe una estrella en su vientre puede representar una actitud de denuncia frente a la violencia, pero es contemplada en la galería o el museo con criterio estético por un público acostumbrado a ver obras de arte. Este mismo público se satisface contemplando obras de belleza clásica, cuyo sentido tradicional no se ha perdido y se experimenta en cualquier contexto. Otros espectadores quizá consumen la imagen desde la percepción de la escena como pornografía, como vemos en la imagen anterior. La misma escena, o parecida, es contemplada como bella y la violación del cuerpo satisface en cualquier caso impulsos estéticos, en los que las huellas de la violencia y de la guerra lo decoran.

Desde un punto de vista histórico la primera película en mostrar escenas de sadismo como manifestación sexual del nazismo fue *Los chicos de Hitler (Hitler's Children,* 1943), basada en el adoctrinamiento alemán y las torturas, y donde no faltan escenas de castigos físicos a mujeres.

El estilo pornográfico tiene en las cintas de contenido bélico y en especial en las *nazi sexploitation* un interesante extremo dado que, a diferencia del cine pornográfico convencional, en estas no existe una fragmentación del cuerpo tan evidente sino una búsqueda de un placer; estético en unos casos, sádico en otros, en el que como resultado del mismo se criminaliza la belleza. Es decir, hay en la belleza un comportamiento erótico en la crueldad que la distingue. Las escenas de vejaciones, abusos y asesinatos adquieren un carácter erótico si son protagonizadas por arquetipos arios.

El pianista, de Roman Polanski (2002), aporta un sinfín de miradas crudas y crueles, en la línea de *La lista de Schindler* de Steven Spielberg (1993) y otras que sitúan al espectador ante la barbarie como algo cotidiano. El ir y venir del coronel de las SS interpretado por Ralph Fiennes en la cinta de Spielberg, entre el cinismo, la compasión y el asesinato, sintiéndose como un dios magnánimo, son un clásico de la interpretación y sitúan al espectador en una extraña posición, próxima a la fascinación. El crimen es mostrado desde la impasividad de los ejecutores que lo viven casi como un juego, y han dejado algunas escenas que aportan una carga muy emotiva para la historia del cine en las que el concepto maldad se convierte en patología, cuando no en deporte. Otra secuencia de *El pianista* destaca por los elementos que la componen y que se han buscado cuidadosamente para manipular las emociones del espectador. Busca ser turbadora. En este caso el asesinato, en la secuencia a la que nos referimos, es cometido por un suboficial joven, que destaca por su complexión y por su uniforme del resto de los alemanes: un gigante que ejecuta con frialdad a ancianos sucios y enfermos: una comitiva de prisioneros en el gueto de Varsovia es conducida por dos miembros de la Feldgendarmerie al trabajo en 1942. Un joven suboficial de las SS, alto y rubio, detiene la comitiva, saca de sus filas a los más viejos y vacía el cargador de su pistola de uno en uno en sus cabezas. No hay emociones ni lamentos. Ni odio. El asesinato se comete como un trámite burocrático pero planteado en términos estéticos. El gigante, sano, varonil y musculoso elimina sin piedad a los ancianos harapientos. La distancia, en lo estético, que se plantea es la máxima posible entre los personajes: el esplendor físico y la mayor degradación. La aprobación que por una parte podría suscitar el aspecto del joven alemán, como una escultura de Arno Breker, como un ejemplo de atleta, se encuentra con el impacto que producen los asesinatos que comete sin ninguna implicación emocional. La escena lleva implícita una carga de sadismo erótico que sin duda hace sentirse mal al espectador.

Por lo general, aunque este extremo pueda quedar fuera de los márgenes de la representación de lo erótico, el patrón que el cine establece en las *nazi sexploitation* es siempre el mismo y se relacionan la belleza con el sadismo y la capacidad de infligir dolor y sufrimiento. Aparte de eso, en ellas se establece un argumento,

se componen escenas que, como cuadros, buscan un placer estético basado en la morbidez de la acción, la mayor parte de las veces sádica, o en la estética de uniformes y parafernalia alternados con los cuerpos de bellas mujeres desnudas.



En este fotograma de *El pianista* de Roman Polanski (2002) la figura del soldado alemán, un gigante entre sus víctimas, no solo es una muestra de extrema indiferencia ante el dolor, sino que posee un componente de brutal sadismo. El dominio y el deseo de producir dolor no son ajenos al erotismo

A diferencia de esta imagen deconstructiva de la pornografía, el relato pornográfico que hacen las películas ambientadas en entornos nazis encuentra su estética y ofrece una forma de placer en la que la identidad es importante, pues el dolor, las secuelas, los traumas o las heridas no tienen su reflejo solamente en genitales o atributos sexuales, sino que se busca la marca psicológica, el comportamiento patológico en verdugos y víctimas, y la agresión al individuo como forma de dominación placentera. Es también importante llamar la atención sobre el hecho de que, a diferencia de la pornografía habitual, las películas porno nazis requieren de la belleza de las mujeres como justificación única, tanto en el caso de bellas arias como en otros. Existe, como en el nazismo, una aprobación por la sensualidad, por la belleza de las mujeres occidentales con unos rasgos muy concretos, y se asocia esta belleza con las actitudes criminales de manera que se puede incluso percibir una sensación de culpabilidad al apreciar la belleza en tanto que esta se asocia, de forma contradictoria podríamos decir, con la violencia extrema. La maldad, si es rubia, es erótica.

Pero la relación entre el sexo y el nazismo tiene precisamente su origen aquí, es decir, en el sadomasoquismo como máxima expresión de la relación sexual. Susan Sontag, citando a Bataille en *La historia del ojo* (1928), argumenta que el

fin al que tiende toda experiencia sexual es manchar, blasfemar, y que ser agradable, como ser civilizado, es ser completamente ajeno a esta experiencia salvaje. Según esto, la sadomasoquista es la relación sexual más pura por estar apartada del amor. Sexo nada más. Por lo cual no parece extraño que se haya adherido al simbolismo nazi, en el cual queda estéticamente representada una relación de amos y esclavos.



Lo más interesante de ilustraciones como esta es que se han producido posteriormente al nazismo y con independencia de lo que este fue y de la memoria que dejó

Laurent Binet, en su exitosa novela *HHhH* (2011), construye un emocionante relato basado en la vida y el asesinato de Reinhardt Heydrich. En este fragmento a continuación describe a la perfección cómo su mujer, nazi modélica y aria arquetípica elogiada por el propio Hitler, describe una de las figuras que han pasado a la iconografía pornográfica, la mujer o ama dominante:

> … kilómetros al norte de Praga, rodeado de un amplio terreno que se propone acondicionar con fervor […] Para llevar a cabo los ambiciosos trabajos que se ha empeñado en hacer en su residencia principesca explota a una abundante mano de obra que manda venir de los campos de concentración y a la que trata

> de la peor manera. Supervisa los trabajos vestida de amazona, con una fusta en la mano. Reina en un clima de terror, sadismo y erotismo.

O como en esta otra cita de Sade en *Justine o los infortunios de la virtud* (1791):

> … estaba muy lejos de creer que el hombre, igual que las bestias feroces, no pudiese disfrutar si no era provocando el horror en sus compañeras.

Desde el erotismo insinuado de gorras de plato negras, maliciosamente ladeadas de Von Stroheim, y las medias de seda de *Cabaret* se ha desarrollado —a pesar de las limitaciones que en muchos países, principalmente europeos, ha impuesto la censura— una corriente de creación de películas de entretenimiento erótico o pornográficas, así como también de objetos de consumo inspirados en el nazismo. Los malos y los perversos siempre han desatado sentimientos encontrados.

Las denominadas *nazi sexploitation*, semejantes en categoría a las películas eróticas de vampiros o las que se desarrollan en conventos —*vampyr sexploitation* y *nun sexploitation*— provocan al espectador mediante comportamientos degenerados en campos de concentración u orgías en cuarteles u hospitales nazis, con escenas de sexo en las que abundan diversos tipos de violencia y vejaciones más o menos gratuitas, protagonizadas por arquetipos arios que normalmente abusan o torturan a prisioneros. Es el mismo principio que el de la escena antes vista de *El pianista*, solo que esta no es una película porno. Mismas circunstancias, diferentes lecturas.

El gusto por la crueldad se revela como un comportamiento estrictamente humano. La tortura y el asesinato como forma de placer, no obstante, se encuentran ya reflejados en escritos de la antigüedad. Umberto Eco nos habla en su *Historia de la fealdad* (2007) de suplicios como el del emperador bizantino Andrónico o el descuartizamiento de Amiens —que intentó asesinar a Luis XV—. Pero, siguiendo a Eco, fue Sade quien celebró el desprecio por el cuerpo ajeno para demostrar que el gusto por la crueldad estaba arraigado en la naturaleza humana. Y si Sade propugnaba la práctica de la violencia, como sabemos, también como forma de pensamiento y como provocación filosófica, la literatura romántica también recurre a ella como una suprema maquinación de la sensualidad. El nazismo, con su profusión de símbolos, se integra de lleno en estas producciones que se aderezan con águilas, uniformes y esvásticas que de este modo se convierten en fetiches de una forma de dominación sexual. El uniforme nazi se vuelve pornográfico.

Seguramente es el arte el que arroja la mayor cantidad de imágenes de agresión, sadismo y dolor en las que el sometimiento o la tortura ejercida sobre un maniquí o bien sobre el cuerpo construyen una imagen terrible pero que busca manifestarse como estética. Desde la Edad Media, en ilustraciones o relieves o en la plasmación que hace Goya de *Los desastres de la guerra,* donde el sadismo, la contemplación del dolor y hasta la complicidad están de sobra presentes.

1.2. El cine y la creación del imaginario

El paso al cine es un mero cambio de soporte, pero abre las posibilidades al confundir lo real con lo verosímil.

Aspectos como la tortura o el masoquismo, los crímenes y las perversiones, el sentido del humor y la comedia o las depravaciones más extremas que se han conocido en las guerras han tenido reflejo e inspiración en producciones cinematográficas.

Y es que resulta fácil hacer el salto al lenguaje cinematográfico en el que las imágenes creadas convierten la fantasía en realidad o al menos en un producto aceptable y lo real se trivializa para digerirse mejor.

De hecho, la delgada línea entre la simulación y lo real tiene especial importancia tanto en el cine con un componente sádico o nazi y las actuaciones artísticas que como reflejo de la realidad o no buscan sobrecoger. El artista polaco Hans Belmer realizó una serie de fotografías tituladas *Les Jeux de la Poupée,* en las que utiliza ensamblajes de maniquíes para sugerir cuerpos inertes, que serían tan apreciados por los surrealistas como perseguidos por los nazis como muestras de arte degenerado. A partir de 1945 comenzó a realizar fotos con cuerpos de mujeres reales y en 1948 trabajó fotografiando a Unica Zürn, su compañera, atándola con cuerdas y creando imágenes en las que la sensación de dolor era protagonista. Unica tuvo que ser atendida medicamente en numerosas ocasiones como consecuencia de estas intervenciones.



Foto de Unica Zürn de una actuación de Hans Belmer. Las actuaciones de Belmer en ocasiones pusieron en riesgo la vida de su compañera

De una manera más comercial y buscando una satisfacción más inmediata del consumidor, el carácter de algunas producciones cinematográficas muestra actitudes como dependencias, masoquismo, sadismo, claramente patológicas. Además, estos filmes —con algunas excepciones— son ramplones en sus argumentos y bas-

tante aburridos. Buscan empatizar con sectores del público sensibles a estos estímulos o por el contrario, en otros casos, tienden a la provocación.

En este tipo de cine las esvásticas, los uniformes y los símbolos dejan de ser motivos políticos y se convierten en eróticos cuando aparecen relacionados con estos. Los símbolos nazis, de esta manera, acentúan el carácter de las perversiones sexuales o simplemente del erotismo de las imágenes. Se podría deducir que desde este planteamiento estético el deseo sexual o la morbidez se acentúan si se muestran aderezados con elementos nazis. Demuestra esto el hecho de que no hay películas porno ambientadas, por ejemplo, en el estalinismo soviético. Susan Sontag afirmará con razón en el capítulo «Regalía nazi» *(Bajo el signo de Saturno,* 2007) que el comunismo no es sexy.



Imagen de *Ilsa, la loba de las SS.* La primera producción cinematográfica en la que las torturas y el sadismo en un campo de exterminio se convierten en objeto de consumo pornográfico

Después de la Segunda Guerra Mundial las *Waffen SS* fueron declaradas en su conjunto una *organización criminal*. Sin embargo, en numerosos títulos encontramos que «SS» es una sigla que se repite asociada con el sexo —*La loba de las SS, Casa privada para las SS, SS, Amor nazi, Las deportadas de las SS*...—, en lo que es una asociación patológica y morbosa entre crimen y placer.

No es la única ni la primera. *Los desastres de la guerra* de Goya muestran esa dedicación placentera al asesinato, la violación, la castración, la mutilación y la exhibición del dolor y de las vejaciones. Art Spiegelman, cuyo *Maus* (1977), una versión en cómic del internamiento de sus padres en Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial que cambió la forma de ver ese género, también ha reelaborado *El sueño de la razón produce monstruos*. Spiegelman habla, según afirma Siri Hustvedt en su conferencia de 2006 en el Museo del Prado, de la profunda in-

fluencia de Goya sobre los artistas gráficos, una línea que discurre entre el español pasando por Otto Dix y George Grosz.




En Goya se denuncia la complicidad del espectador que, como el soldado francés, contempla divertido la escena que ha creado. En el aragonés el horror es totalmente humano

También el artista refleja el placer, a veces obsesivamente sexual, de causar dolor, pero es el nazismo, sin duda, el mayor inspirador del erotismo en el crimen. Son muchos los Estados que han torturado, han hecho desaparecer a sus oponentes, a sus familias, y el cine y la literatura se han ocupado de estos temas siempre con el mayor respeto. Sería impensable, motivo de escándalo, ni siquiera desde una cierta marginalidad que se bromeara con los desaparecidos en Chile, en Argentina. Sin embargo, los crímenes del nazismo por una parte suponen un respetuoso tabú mientras que por otra poseen una dimensión paralela en la que han entrado a formar parte de una cultura popular en la que está permitido todo.

Podríamos afirmar que la satisfacción visual, el gozo estético, en este caso, está por encima de la conciencia. Siri Hustvedt, dentro de su conferencia sobre *Los desastres* de Goya, en el Museo del Prado, *El museo del Prado y el arte contemporáneo* (2006-2007), describe la atracción de las imágenes del dolor:

> En el mundo real miramos también. La gente se aglomera para ver un incendio y contempla decapitaciones en Internet, como antiguamente acudía en tropel a las ejecuciones públicas, a la guillotina, al cadalso.

En el campo de batalla, en una ciudad en ruinas, cuando caen bombas, cuando los edificios se derrumban y el metro explota, la razón se desintegra junto con los cuerpos. *Con razón o sin ella* es el título que Goya da a la segunda plancha de los *Los desastres.* Ya da igual.

Hay además un carácter alucinatorio en la experiencia directa del desastre. […] Vemos que «la realidad de la pesadilla y la pesadilla de la realidad se reúnen por obra del sinsentido».

Es una asociación relacionada con el sadismo y con la prohibición, con lo aberrante, con lo que no se puede mostrar en público. Es fácil encontrar conductas patológicas en las humillaciones y prácticas sexuales nazis. Desde ahí al consumo pornográfico hay una distancia muy pequeña al asociarse la estética nazi con la sistematización de esas prácticas, del sadismo, la tortura y el asesinato.

Las humillaciones y las violaciones, los crímenes y el asesinato producen una satisfactoria sensación de poder, alimentan la sensación de sentirse vivo a costa del otro, son acciones patológicamente placenteras para quienes las ejercen y en algunos casos —como plantea la película *Portero de noche* (1974)— también lo son para las víctimas.

Del mismo modo las conductas eróticas se ven contagiadas por los iconos del nazismo y adquieren carta de naturaleza. Así crean un modo de erotismo y unas conductas sexuales inherentes al simbolismo nazi.

Como consecuencia del holocausto se impuso una dura censura durante las décadas de los 40 y los 50 sobre estas películas si bien, pasado este lapso de tiempo, los directores de cine renovaron su interés por estas producciones. Es evidente que la estética nazi, los uniformes y toda la parafernalia del Tercer Reich eran muy atractivos, estaban diseñados con el propósito de seducir a las masas, por lo que su utilización en el cine erótico o pornográfico no supuso un paso muy difícil de dar.

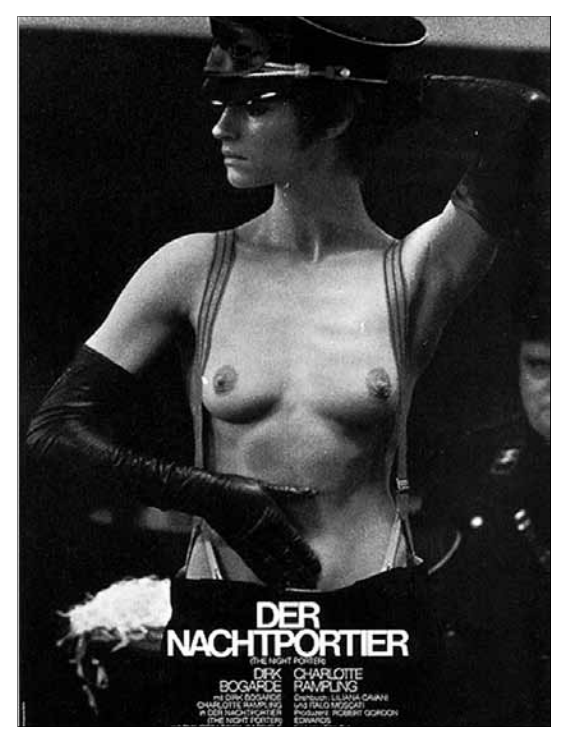
Roger Vadim, conocido por su filme de ciencia ficción *Barbarella* (1968), había dirigido en 1963 *El vicio y la virtud (Le vice et la vertú)* contando con Annie Girardot y Catherine Deneuve en los papeles de dos mujeres que se ven obligadas a servir sexualmente a los nazis y que está basado en *Juliette,* obra del Marqués de Sade. No es nada extraño que precisamente un texto de Sade, que tuvo que inventar los lenguajes de su relato, se vista con las imágenes del nazismo.

Pero esta producción es excepcional. En general estas se caracterizan por un lenguaje erótico que no llega a traspasar la línea de lo pornográfico, quedándose en una expresión decadente, de mal gusto y con una morbosidad basada en un sadismo malsano. Además, la sexualidad está llevada al extremo de la degradación planteando en algunos ejemplos casos dependencia psicológica o de perturbaciones mentales.

Es el caso de *Portero de noche* (1974), en el que las relaciones sexuales entre amos y esclavos son tratadas desde el punto de vista de las secuelas y los daños psicológicos. Sin duda esta exquisita película de Liliana Cavani no buscaba ocupar un espacio entre las producciones eróticas; sin embargo, es hoy un filme de culto entre los aficionados a este género. En realidad, es mucho más. En su argumento narra la relación que se establece entre una bella mujer (Charlotte Rampling), que ha sido prisionera en un campo de concentración, y uno de sus guardianes (Dirk Bogarde), un oficial de las SS que la violó y torturó y a quien encuentra años después trabajando como conserje de noche en un hotel en Viena a finales de la década de los 50. Como consecuencia de los traumas del recuerdo, y de una especie de dependencia patológica —que podría ser cercana al «síndrome de Estocolmo»—, surge entre ellos una relación masoquista que doblega sus

voluntades y hace a ambos esclavos de su dependencia. Debido a esta relación ambos se ven obligados a recluirse en el domicilio de este, donde son sitiados por antiguos miembros de las SS, que permanecen en el anonimato y que temen que esta relación pueda ponerlos en peligro.

Se trata de una producción de notable calidad, fuera de la mediocridad del cine erótico o pornográfico, si bien posee algunas escenas que, involuntariamente lo son, como la secuencia inspiradora del cartel, en la que la evidente belleza de la actriz parece contrastar con una frágil delgadez que resulta sobrecogedora.



En *Portero de noche* se trata el tema de la sumisión y de las dependencias patológicas a través del recuerdo de las experiencias traumáticas vividas años atrás en un campo de prisioneros nazi. Amo y esclava se entregan mutuamente víctimas de un extraño síndrome que acaba con ellos, y todo bajo el ritual y los atuendos nazis

La película trata en suma de las secuelas, principalmente psicológicas, que el nazismo deja en una joven y que la llevan a revivir el tormento sufrido en su juventud, esta vez elegido de forma voluntaria. La degradación física, el miedo, la violencia y el hambre envueltos en un erotismo enfermizo trasforman a los personajes, reviviendo los años de tortura del campo de exterminio.

Finalmente el uniforme negro de las SS es reivindicado por los protagonistas, como mortaja, pues estos eligen padecer y morir como vivieron en el campo de concentración.

Más alejado del cine de consumo, pero centrado en el fascismo como manifestación sádica está la famosa *Saló* de Pier Paolo Pasolini (1975):

> Nosotros los fascistas somos los únicos verdaderos anarquistas una vez, naturalmente, que nos hemos adueñado del Estado. De hecho, la única verdadera anarquía es la del poder.

Sin duda *Saló o los 120 días de Sodoma* es el mayor —y mejor— exponente cinematográfico de la depravación sexual en la guerra —o con el amparo de la guerra—. La acción trascurre en la efímera República de Saló, que gobernó parte de Italia bajo la autoridad de un Mussolini sostenido por los alemanes entre 1944 y 1945.

La obra es una adaptación a los últimos días del fascismo de la obra de Sade *Los 120 días de Sodoma*. En ella cuatro jerarcas de la República someten a vejaciones a un grupo de jóvenes. El argumento se descompone como un menú en el que se presenta un aperitivo, con toda clase de perversiones sexuales, un banquete en el que la coprofagia es la meta máxima del placer y un postre que culmina con el asesinato de los jóvenes. La estética de la película, basada en la recreación creíble de todo tipo de atrocidades, posee un contenido estético que representa este gusto por la representación del dolor y de las perversiones. La máxima en la que se ambienta el filme es la idea de la absoluta falta de moralidad del fascismo.

De hecho, tanto en Sade como en Pasolini todos los protagonistas de las narraciones de las alcahuetas son nobles, ricos, curas o altos funcionarios del Estado. Su descripción física y moral es siempre negativa y la de sus víctimas roza lo angelical, con lo que la mezquindad de los hechos siempre es superlativa. La película presenta tres días transcurridos en el palacio, tiempo durante el cual los cuatro hombres poderosos van concibiendo cada vez más aberrantes torturas y humillaciones para su propio placer. En una de las escenas más escatológicas de la película una joven es forzada a comer las heces del duque; más tarde, también a las otras víctimas se les ofrece una comida de heces humanas. Al final de los tres días, las que decidieron no colaborar con sus agresores y las propias hijas de estos son asesinadas: violadas antes de ser morir, desolladas, ahorcadas, marcadas, con penes y pezones quemados y con lenguas y ojos extirpados. Los que sí colaboraron, con la condición de que continúen haciéndolo, serán conducidos con ellos a *Saló*.

Saló constituye en definitiva un exponente de la estética de lo feo, de lo repulsivo, convertido en objeto de atracción bajo la permisividad del fascismo y en los últimos días de la Segunda Guerra Mundial.

Con esta obra nuestro viaje se aleja de la pornografía —aunque volverá— y entra de lleno en el camino del sadismo, de la ausencia de límites, del dolor. Pero camina en paralelo al sexo, no se aleja demasiado, y artistas como Goya y los her-

manos Chapman arrojan visiones premonitorias en el caso del aragonés, o como en los artistas londinenses del horror convertido en juego, en trivialidad, en extraño placer. Existe una línea, un relato del horror que empieza en los desastres de la guerra y tal vez aun antes, en Brueghel y El Bosco. Las visiones oníricas de la guerra y el apocalipsis de los viejos flamencos descansan en Bruselas, no demasiado lejos del que fue centro de la catástrofe. No es difícil emparentar con un mundo de sueños y pesadillas y llegar de forma natural a una realidad no soñada sino vivida en Goya. No es casualidad que los hermanos Chapman en sus visiones extremas del fin del mundo sitúen a un Hitler pintor rodeado de miles de soldados en una recreación del fin del mundo cuyo artífice es el artista, ni que vuelvan a Goya, en sus desastres, para reinventarlo una y otra vez.



Si Hitler hubiese sido hippy, qué felices habríamos sido es el título de la obra de los hermanos Chapman cuyo fragmento mostramos aquí. La obra parece, por su título, sugerir que un anónimo Hitler artista habría pasado en su mediocridad inadvertido en la historia. Pero la realidad es otra y en los enormes dioramas de los Chapman Hitler se muestra como el gran artista del holocausto

Nazismo, sexo, muerte y cultura popular están presentes en una de las últimas intervenciones de los Chapman, quienes, en la galería White Cube, recrean en una sala que recuerda a las descarnadas estancias de los campos de exterminio, una exposición de arte moderno visitada por maniquíes ataviados con uniformes negros de las SS. Las fotos históricas de oficiales del Reich visitando museos no son desconocidas y con probabilidad en estas se inspiran los hermanos Chapman en su obra. Recientemente el Louvre ha publicado un catálogo sobre los años del museo bajo la ocupación y el cine se ha ocupado de la relación entre nazis y museos en filmes como *La noche de los generales,* de Anatole Litvak (1967),

o *El tren,* dirigida por John Frankenheimer (1964). En la instalación de Jake y Dinos un grupo de oficiales de las SS visita, como una excursión de colegiales o de apacibles habituales de las salas de arte, lo que parece ser una exposición de escultura cubista. Estos visitantes, realizados con extrema pulcritud, tanto en las texturas de sus rostros como en los uniformes, aparentan ser cadáveres vivientes, cuya piel aparece negra, despellejada, dejando a la vista los músculos como si tratara de seres calcinados o de muertos vivientes. De forma paralela, los últimos veinte años han visto cómo se creaba en el cine un subgénero de películas sobre zombis nazis, y algunas han llegado a gozar de cierta difusión y buenas críticas. Es el caso de *Zombis nazis,* dirigida por Tommy Wirkola (2009), una verdadera obra de culto en la que un pelotón de soldados de las SS regresa de la tumba para aterrorizar a un grupo de excursionistas. Por su parte, en la intervención de White Cube las esvásticas de los brazaletes han sido sustituidas por *smileys* o caras sonrientes, hecho que convierte el uniforme en un absurdo disfraz pop. Analizando las posibles lecturas de la obra, los cadáveres ataviados con el uniforme de gala de las SS se transforman en interesados visitantes, como tal vez aquellos que visitaban a Picasso en su estudio durante la ocupación. Los artífices de la matanza de Guernica acuden al taller del maestro a contemplar la obra del malagueño: «¿Usted ha hecho esto?», «No, fueron ustedes». Como es habitual en la obra de Jake y Dinos, verdugos y víctimas se confunden, intercambian sus papeles. Incluso un SS, aparentemente indispuesto, es conducido por dos camaradas fuera de la sala, en una más que probable alusión a la repugnancia y la vergüenza que sintieron los alemanes al ser enfrentados al espectáculo del holocausto. Sin embargo, como en la exposición que comisarió Hitler, los maniquíes visitan una exposición cubista, es decir, de «arte degenerado». Tal vez esto ha enfermado al oficial. Las contradicciones son tantas como las lecturas que tiene la escena, en la que los elementos clave son la estética nazi, la muerte, el sexo y el arte. No es la primera vez que se hace una revisión así, si bien lo que hace más agresiva la instalación es el hecho de que dos de los oficiales están, en apariencia, realizando sexo anal. El uniforme nazi se convierte así en icono pop al trivializarse mediante los *smileys,* en imagen aterradora que recuerda las máscaras sadomasoquistas y en una incomprensible pesadilla en la que estos personajes amortajados mantienen relaciones de sumisión mientras visitan una exposición. Todo ello además posee la frialdad y la higiene propias de las instalaciones de arte contemporáneo, que en cierto modo las aleja de la repugnancia que pueden producir obras como las citadas películas de *Zombis nazis* o *Saló,* de Pasolini.

Saló es una historia para la que Pasolini encuentra un marco idóneo en la locura de los últimos días del fascismo, pero la historia ya existía. Hay, en cambio, otras historias que por verdaderas tal vez no se han contado lo suficiente o no se han contado bien. Una de ellas, la de Salón Kitty, tiene como creador a un nazi. Es ineludible acudir a Heydrich, personaje, casi como ningún otro. Tal vez más allá del motivo de la película la ficción se ve superada por la realidad de la existencia, de la vida y de la muerte del *Oberstgruppenführer* Reinhardt Heydrich. General

de las SS, jefe de la Gestapo y el SD, mano derecha y, según muchos, el auténtico cerebro de Himmler y del holocausto. Heydrich diseñó su propio puesto, su ascensión y se precipitó por la pendiente del horror y el asesinato partiendo de una nula experiencia más allá de las novelas policiacas y de una carrera, dirigida en parte por su mujer. La creación de un burdel regentado por las SS con el fin de espiar a jerarcas y mandos del Reich se debe a él; el Salón Kitty existió realmente y las escuchas y las grabaciones efectuadas en sus habitaciones llegaron a comprometerlo a él mismo. En la novela *HHhH* se describe un episodio que sería poco verosímil en un folletín policíaco y que parece sacado de un filme de Indiana Jones: Heydrich envenena en el Salón Kitty a uno de sus colaboradores y le ofrece el antídoto de la droga a cambio de la confesión de que este había sido amante de su mujer. Heydrich se complace en un sadismo de novela barata en la que cree realmente vivir. *HHhH* es una novela, muy bien documentada, pero una novela, por lo que no se puede dar este dato por totalmente riguroso, pero no sorprende en las estructuras delirantes de la mente de un nazi. La realidad del nazismo y su dimensión sexual es desbordante en casos como este. El Salón Kitty estuvo sin duda a la altura de su creador, no solo como burdel sino como centro de intrigas, crueldad y espionaje. El filme del mismo nombre apenas es una sombra de la trama a la que perteneció el prostíbulo del nazismo.



Esta obra de los hermanos Chapman, llena de lecturas en paralelo, vuelve a reunir los elementos clave: nazismo, sexo, arte y muerte

La película del director italiano Tinto Brass fue un gran éxito de público debido al reclamo que representaba la concepción megalómana, no exenta del sentido del humor propio del director, en decorados y grandes orgías.

En la película, durante la ocupación alemana de Polonia, los nazis deciden suplantar las prostitutas polacas de un famoso burdel, Salón Kitty, por bellas e inteligentes alemanas, miembros de las SS, que deben espiar a sus clientes.

Empieza así un programa de entrenamiento de «bellas arias» durante el que se obliga a las mujeres a mantener relaciones «denigrantes» con judíos, seres deformes, etc., en una película en la que abundan orgías y desnudos masculinos y femeninos filmados desde cierta distancia, buscando en cierto modo las imágenes de «masa», de militarización del desnudo y el erotismo como expresión del pensamiento nazi, al estilo de la parafernalia exhibicionista del Tercer Reich. Es este un ejemplo de un sentir verdadero del nazismo, el de encontrar su justificación por la belleza del cuerpo, que se manifestó en el arte alemán del período del Tercer Reich, en una pintura y una escultura que emulaban pobremente al clasicismo griego, en la gimnasia o en las leyes y los planes para la construcción de una raza perfecta. Este asunto, el de la selección racial, es el trasfondo de *Salón Kitty.* En realidad el desnudo en masa resulta muy poco o nada erótico, como se evidencia en propuestas artísticas contemporáneas, como las de Spencer Tunick, pero tal vez en el momento en el que fue rodada la cantidad de mujeres desnudas fuera un argumento significativo.



Fotograma de *Salón Kitty:* el desnudo como masa o el gusto por lo desmesurado

Es difícil determinar hasta qué punto la recreación del hedonismo y la sensualidad nazi son puestas en entredicho, dado que bajo la ironía posible en el argumento y algunas situaciones bastante ridículas *Salón Kitty* es, supuestamente, una película erótica.

La parodia de Tinto Brass tiene una imaginaria continuación en la producción checa *Yo serví al rey de Inglaterra* (Jirí Menzel, 2007), en la que los planes de natalidad de la Alemania nazi convierten un antiguo burdel de lujo en un jardín de nin-

fas arias. El erotismo que rodea a toda la producción tiene su clímax en este entorno en el que, bajo la incómoda mirada de bustos de Hitler y esvásticas, se persiste en el deleite de la contemplación hedonista de desnudos femeninos. La criminalización de una forma de belleza es una secuela del nazismo en este caso. Parece como si en el entorno cinematográfico del nazismo, de *Salón Kitty* a Indiana Jones, no hubiera rubias inocentes. La belleza como algo incómodo. Es, también, el mito de Barbie, del que nos ocuparemos después.

También se ha buscado en *Salón Kitty* de forma consciente un parecido, una proporción semejante entre los decorados amplios jalonados de banderas con esvásticas y la monumentalidad que poseían las manifestaciones nazis, reforzando el carácter erótico con los símbolos de estos. Por otra parte, la fotografía del filme ha pretendido recrear, en escenas como la comida de los burgueses, el burdel o el hospital con los heridos y los mutilados, la atmósfera oscura y colorista de las pinturas de Otto Dix y George Grosz.

Esto es continuación de un precedente sentado en la película *Cabaret* de Bob Fosse (1972) —un homenaje tal vez—, en la que se documentaron las escenas y los ambientes con imágenes de la «nueva objetividad» alemana. La caracterización de algunos actores en *Salón Kitty* responde exactamente a la de estos personajes, representados en obras de la pintura alemana de la época, si bien entendemos que han sido elegidos al azar, buscando más una estética superficial que una comprensión profunda de las obras. *Salón Kitty* no es *Cabaret,* si bien las descripciones de época son cuidadas y las escenas del burdel han sido recreadas con esmero.

Llama la atención la cuidada ambientación y el vestuario de la película, a diferencia de otras producciones de este género en las que los uniformes de fantasía y los escenarios poco elaborados hablan por sí solos.

Sin embargo, hacia el final de la película, resuelta de manera vulgar, encontramos un desfile de uniformes —más bien disfraces— bastante ridículos, en el estilo de un supuesto erotismo nazi, que desentona por completo con la línea más o menos rigurosa y con ciertas pretensiones que mantenía la película y en la que había incluso un cierto tono antibelicista.

A diferencia de la estética neoclásica, podríamos decir que irrumpe en el cine y en el gusto un afán realista, casi goyesco pero no libre de una carga estética. De las teatrales contorsiones de la pintura y la escultura decimonónica pasamos a un gusto por la estética de lo cruel, de la sangre y de la herida abierta. Ya teníamos el precedente del *El dos de mayo de 1808 en Madrid* de Goya (llamado también *La carga de los mamelucos)* para hablar sobre la guerra como espectáculo.

Podríamos decir más; el dolor, cuando aparece, se convierte en un elemento casi coreográfico, es una parte de la construcción estética de la representación. El dolor se halla sujeto a las reglas de la representación y está en relación con el pensamiento moral dominante. El campo de batalla o la sala de tortura son más que nunca un escenario sometido a las leyes de la perspectiva, en el que las acciones, las masas, las víctimas y los verdugos y los ejércitos desempeñan un papel decorativo y lleno de morbidez.

Este manierismo tiene sus raíces en el clasicismo, en el guerrero herido del friso del Partenón y posee su continuidad en las representaciones contemporáneas, del arte, de la publicidad o del cine —en películas como *El gatopardo* (Luchino Visconti, 1963), en la que se muestra un soldado muerto en combate cuya postura ha sido cuidadamente escogida para recordar una escultura y así representar el ideal romántico y erótico de la bella muerte.

Antonio Monegal, en *Política y (Po)ética de las imágenes de guerra* (2007), interpreta y nos traslada las palabras de Margot Norris: ¿Puede el arte superar su dificultad inherente para abordar lo violento, lo cruel y lo feo sin transformarlo en belleza, sin dotarlo de efectos estéticos, sin provocar placer, sin lograr la redención de lo que debería ser irredimible? En definitiva, ¿estamos ante la idea aterradora de que Auschwitz genera poesía?

1.3. La fantasía posterior: Russ Meyer, Vixens y la gasolinera de Martin Bormann

La pornografía, el culto a la violencia y el aderezo nazi están presentes en este, sin embargo, buen director de cine. Su filmografía constituye un punto y aparte sobre el erotismo y la violencia, con un particular acento de la estética y contenidos del nazismo en sus películas. En sus comienzos Russ Meyer realizó muchas películas como aficionado. Trabajó durante la Segunda Guerra Mundial para la armada de Estados Unidos como cámara y al retornar a la vida civil se hizo fotógrafo de la *prensa rosa* y colaboró con Hugh Hefner en el lanzamiento de la revista *Playboy*. Esta colaboración abrió una etapa en su vida y empezó a trabajar como director de películas de destape americanas *(nudie films).* Se puede decir que sus películas eran más eróticas que pornográficas, y suelen tener como protagonistas a mujeres de grandes pechos, sobre todo en sus últimos trabajos. Una particular visión del sexo, magnificando lo superlativo, buscando sobre todo mujeres exuberantes, incluso más allá de la vulgaridad del gusto popular, forzando al máximo los estereotipos hasta llegar casi a lo ridículo fueron sus características principales. Paradójicamente, varias décadas antes de la popularización de los implantes de silicona. Esto y la visión del sexo mezclado con violencia y con elementos de la megalómana parafernalia nazi, hacen sus películas extrañas, graciosamente grotescas y divertidas.

En *Super Vixens* (1975) Martin Bormann, nombre de quien fue hombre de confianza de Hitler, regenta una gasolinera, «La Súper-gasolinera de Martin Bormann», luciendo el logotipo de la gasolinera bordado sobre una vieja gorra de campaña tropical del *Afrikakorps*, atiende entre himnos hitlerianos y discursos del *Führer* a las exuberantes mujeres que precisan «todo tipo de servicios y atenciones» del personal de la gasolinera.

Los críticos lo equiparan con Fellini o Bergman. Después de seis décadas de rodaje muchos atribuyen a Meyer el título de «Fellini del sexo».

Lo más inusual que acompaña su obra es que verdaderamente ha trabajado con lo que mayor placer y estímulo le da, y no con lo que la sociedad considera apropiado. Sus obras son escandalosas para lo que el público general puede considerar «buen cine» y utiliza sin ningún tipo de pudor elementos «prohibidos» como las alusiones al nacionalsocialismo o la defensa feminista a través de la explotación grosera del cuerpo de la mujer o el uso de la violencia y el sexo como recurso cómico. Otro elemento que apreciamos en el cine de Russ Meyer es un incipiente uso del lenguaje visual gay y que será habitual en lo sucesivo en el cine, los cómics o las ilustraciones. El atuendo provocador, los pantalones ceñidos, los uniformes negros de policía, las motos y la tendencia casi obligada a la violencia caracterizan al que será el prototipo gay a partir de la década de los 70 y que ya se ve representado en las películas de Russ Meyer. Asimismo, este lenguaje encuentra sus primeras voces en la estética barroca y muy masculina del arquetipo nazi. No será la única vez que nazismo y homosexualidad aparezcan emparejados. Por una parte, la idealización de la belleza varonil, al estilo griego, abre la vía a este camino; sin embargo, aunque así sea, resulta paradójica la asunción de la estética del nazismo por un colectivo tan perseguido por este como el de los gais. Tom de Finlandia, o Tom Finland, es un ejemplo de esta línea de creación de imágenes contemporáneas basadas en el nazismo. Es el creador de una serie de ilustraciones en las que elementos del uniforme alemán pasan a desempeñar una función erótica en las relaciones entre hombres.





Concentración deportiva en el Graff Zeppelin Stadium *(izquierda)* e ilustración contemporánea de Tom Finland *(derecha)*. Las fuentes iconográficas del ilustrador son más que evidentes al comparar las dos imágenes y muestran cómo un mensaje puede servir a un fin o a otro

Las películas de Meyer constituyen un extraño guiño en el que la pornografía, la violencia y el nazismo son los principales ingredientes. Tal vez el éxito de las propuestas, las dobles lecturas que permiten que las imágenes del nazismo sirvan

como iconos gays estén en la misma esencia de sus contradicciones. Esas mismas contradicciones que han permitido a los nazis tomar los símbolos de los orígenes de la democracia y de la cultura y, como el altar de Pérgamo, que está en Alemania, claro, convertirlo en un foro de concentraciones de quienes fueron cualquier cosa menos griegos, pese a querer serlo.

1.4. El nudismo

La consideración del desnudo en la época del Tercer Reich es hasta cierto punto diversa pero no resulta difícil de explicar, pues se ciñe a un cliché relativamente sencillo. En un régimen cuya forzada mirada helenística toma la belleza en un sentido griego del cuerpo humano el desnudo no puede estar en modo alguno excluido de representaciones artísticas o, como nos referimos en este apartado, cinematográficas. El nudismo como concepción estética, deportiva o filosófica está muy presente en la cinematografía del Reich y, ya sea una excusa para enmascarar un consumo erótico, o una tendencia en sí misma, dio lugar a algunas producciones que gozaron del agrado del público alemán. Ideológicamente no estaba mal planteado: la belleza del desnudo era asimilable a la pureza racial, imprescindible en la cosmovisión nazi y que justifica la presencia de cuerpos bellos; pero también a la salud, que en la época nazi era asimilada a una praxis de buena ciudadanía —algo parecido a lo que sucedía en las representaciones medievales de la fealdad y la enfermedad en contraposición a la belleza y la salud— y a las prácticas deportivas, que, en definitiva, debían mejorar la raza. Si el ciudadano que acudía a ver un filme o pertenecía a una sociedad nudista lo hacía por unas convicciones o por otras tal vez no sea muy importante. Volviendo a Grecia y al paralelismo con la Alemania nazi, pensemos que esta desnudez que promovía el nazismo era en todo parecida a otra forma de uniformidad, quizá la primera que conocieron los ejércitos griegos, precisamente, el desnudo.

Películas como *Vías hacia la fuerza y la belleza*, del cineasta alemán Wilhelm Prager, una de las primeras películas nudistas conocidas, producida por UFA (Universum Filme AG) entre 1925 y 1933, son una muestra de cómo el odiado erotismo del cabaret es sustituido en Alemania en un extraño y puritano nudismo ario de corte gimnástico y deportivo. Pero hay más.

Finalmente, no se podría cerrar este apartado sin dar cuenta de la existencia de autenticas películas pornográficas nazis, es decir, rodadas por los alemanes durante el período del nacionalsocialismo. Este no es un caso aislado y existen testimonios de cómo las clases altas con frecuencia han producido este tipo de filmes para su consumo. Paradójicamente, tienen poco que ver con el nazismo, lo cual justifica la idea presentada al comienzo del capítulo y uno de los motivadores de este libro. Es decir, podríamos preguntarnos si el nazismo como régimen era consciente de la dosis de sensualidad a la que debía gran parte de su poder o si se limitaba a ejercerla sin saberlo. Los nazis no pretendían generar pornografía aunque sus acciones

fueran pornográficas. Las películas de Sachsenwald, lugar donde fueron rodadas, no se parecían en nada a lo que hoy podemos imaginar cuando nos hablan de cine porno nazi. Más bien se trataba de películas naturalistas, rodadas en ambientes exuberantes, de exaltación de la raza y de la belleza aria, producidas por aristócratas decadentes. Una *nazi sexploitation* no es tal sin los clásicos elementos de sadismo y uniformes, pero seguramente no habría tenido cabida en su tiempo. Es un producto actual.

En el caso alemán no es del todo extraño, desde el punto de vista teórico, encontrar este tipo de producciones dada la importancia que el cuerpo y el desnudo tenían para los nazis. No es que se pretenda relacionar el nudismo con la pornografía, pero el culto a la belleza del cuerpo pudo muy bien degenerar en actitudes que favorecieran las producciones pornográficas, como de hecho se rodaron también películas nudistas.

A finales del siglo XX el escritor e investigador alemán Thor Kunkel descubrió que, en 1941, hedonistas de las clases altas del nazismo promovieron la filmación de películas pornográficas para su propio consumo. *Endstufe*, la obra que recoge la investigación de Kunkel, cuya entrevista fue publicada en España en *El Mundo* en su versión digital en 2004, ha sido publicada en Alemania por la editorial Eichborn.

Según la investigación, estas obras, casi un rumor en un principio, no están en la colección del Bundesfilmarchiv, el Archivo Cinematográfico Federal de Alemania, y ni siquiera sus títulos constan en él.

En Alemania hasta las investigaciones de Kunkel no se había escrito nada sobre ellas. De hecho, y esto es aún menos conocido, tales películas pudieron ser objeto de una serie de intercambios entre 1941 y 1943 para paliar la escasez de materias primas. Películas porno alemanas a cambio de hierro sueco y petróleo tunecino. La primera referencia que el autor de la investigación cita es un artículo de la revista *Playboy:* «La historia del sexo en el cine», de Arthur Knight y Hollis Alpert. En él se decía: «El más peculiar de los negocios de cinematografía pornográfica fue el que emprendió el Tercer Reich. Desde 1936 hasta 1939 los nazis rodaron en Hamburgo las llamadas «películas de Sachsenwald». Según las investigaciones, se trataba de un «porno» blando, aunque con posterioridad se ha podido saber que los contenidos eran muy duros e incluían violencia.

Las primeras investigaciones de Kunkel no dieron resultados. Los buscadores de Internet no recogían nada. Los neonazis no parecían saber nada, algo increíble considerando que los artículos más insignificantes de la época son objeto de culto. Tampoco se podía encontrar información en los organismos oficiales. Era conocida la existencia de películas de desnudos que ensalzaban el culto al cuerpo, algo muy alemán, pero se pensaba que la producción de películas pornográficas estaba en contra del rígido puritanismo nazi.

Durante dos años Kunkel entrevistó a viejos cámaras jubilados de los estudios Riefenstahl y actrices de la UFA, y encontró finalmente un fragmento de dichas películas en un documental. Alexander Kluge era el autor de dicho documental y fue quien puso a Kunkel en la pista de las películas de Sachsenwald. Un coleccionista

llamado Werner Nekes había conseguido las copias. Se trataba en principio de tres películas: *Der Fallersteller* («El trampero»), *Frühlings Erwachen* («El despertar de la primavera») y *Waldeslust* («El bosque del placer»).

El investigador incluso consiguió el testimonio de una de las protagonistas de los filmes a la que localizó mediante un fotógrafo de Hamburgo en una residencia de ancianos.

Las películas de Sachsenwald se rodaron entre 1936 y 1941. Alexander Kluge ha confirmado la autenticidad de las copias en blanco y negro que aún se conservan.

Según los testimonios de esta actriz entrevistada, cuya identidad ha permanecido en el anonimato, las películas *Der Fallersteller* y *Frühlings Erwachen* se rodaron en Sachsenwald, en las inmediaciones de Aumühle, y es probable que la película en color *Waldeslust* se rodara en un lago de los Alpes de la Alta Baviera. Los actores eran miembros de la asociación naturista Bund für Leibeszucht (Asociación para el Cultivo del Cuerpo). Según declaraciones de la testigo, los productores no pertenecían a ninguna organización militar, sino que eran civiles bien vestidos con «buenos modales y una expresión muy cuidada».

Existe, según Antonio Carmona, recopilador de estos datos, una pista inequívoca que permite seguir las películas hasta el norte de África, al *Mineralölkommandos* (comando petrolífero) del *Afrikakorps*. Las películas de Sachsenwald, igual que las postales de desnudos, eran unos objetos de intercambio muy cotizados entre los beréberes. Como explica un testigo presencial, es probable que no se cambiaran «por alimentos, sino por concesiones».

Dentro de la campaña de erradicación del nazismo emprendida por los estadounidenses las películas de Sachsenwald también acabaron en la lista de obras prohibidas del Gobierno Militar. Esto explicaría por qué se conserva un número tan reducido de copias. Contenían todo tipo de actividades sexuales, penetraciones, sexo oral, sadomasoquismo… Podríamos decir que se trata de películas pornográficas «normales», películas pornográficas producidas por los nazis, si bien estas no tienen nada que ver con la pornografía inspirada en las brutalidades que produjo el nazismo. La pornografía para los nazis era igual que para cualquier otra sociedad; fue el nazismo en sí lo verdaderamente pornográfico.

En este caso, las fantasías pornográficas del nazismo, las verdaderamente producidas por este, no solo han caído en el olvido sino que resultan muy poco o nada nazis. No pasan de ser curiosidades, incluso muy al margen de la propia estructura del nazismo, como se ha visto, es decir, no se trata de producciones del régimen sino más bien de devaneos aristocráticos bastante inocentes, iguales a las producciones de su época de cualquier parte del mundo. Son irrelevantes, siéndolo mucho más aquellas producidas con posterioridad e inspiradas en este, es decir, el verdadero porno nazi se inventó después basado en atrocidades que algunos quieren encontrar morbosas. Es una prueba de que los lenguajes creados por el nazismo superan a este y caminan por sí solos.

Como tantas veces, ganaron ellos.

1.5. En los márgenes de la dimensión del cuerpo: de Lili Marleen a Barbie

Lili Marleen es una canción conocida por todos, al menos los que tenemos cierta edad. Tal vez sea uno de esos temas a los que se accede ya no desde el mundo de la cultura popular, de esos que escuchamos en la radio, sino de los que se accede desde la cultura, sin más. Sin embargo, su origen sí es popular, tanto que pese a trascender sigue buscando los cauces para volver a sus orígenes, los de lo corriente. Ese vaivén es sumamente interesante.

Rosa Sala, en *Lili Marleen, Canción de amor y muerte* (2008), hace un delicioso viaje a través de la historia de esta canción. Su origen, el de Lili, es anterior a la época del nazismo y sería una de tantas viejas canciones sensibleras de la Gran Guerra destinadas a ser olvidadas de no ser por algunos empujones y una buena dosis de casualidad. Lale Andersen la cantaba poco antes de la Segunda Guerra Mundial y uno de sus discos apareció en un archivo musical de Radio Belgrado (ocupada) y el oficial de la Wehrmacht al mando decidió emitirla. La suerte estaba echada.

Otro personaje de leyenda, el *Zorro del Desierto,* Erwin Rommel, construyó su fama en las románticas y estériles dunas del desierto. La canción pasó a ser el himno no oficial del Afrikakorps y en Alemania la imagen de aquellos soldados que estaban logrando una gesta se asoció a recuerdos de las antiguas colonias, del Camerún y de un pasado de safaris y aventuras. *Lili Marleen* se convirtió en la canción del soldado alemán de aquel Reich intercontinental y servía para evocar el hogar desde el frente, la mujer, la novia, los hijos, tanto como para recordar al soldado, al padre o al novio. Las duras condiciones del teatro africano, a diferencia de otros, hermanaron en afecto a ambos bandos, lo que llegó por parte británica a ser demoledor para la moral y a presentar serias dificultades al mando: se prohibió a los soldados ingleses, canadienses, neozelandeses hablar de Rommel, a quien los soldados atribuían poderes sobrenaturales y se veía con malos ojos que los de la Commonwealth cantaran *Lili Marleen*. Se hacía preciso arrebatar a los alemanes la canción, o al menos hacer que se pudiera cantar en inglés. Entraba en escena otra rubia: Marlene Dietrich. Mientras, en Alemania, a Goebbels no le gustaba la canción; supongo que era demasiado tontorrona para un «intelectual» como él.

Quizá podamos ver aquí una premonición del camino que seguirá el cliché de Lili; sin embargo, el ministro de propaganda reconocía la necesidad de dedicarse a placeres banales del soldado que vivía en condiciones enormemente duras, y el régimen toleró la canción.

Con el tiempo las tornas cambiaron y, arrollados por una enorme superioridad aliada, los alemanes conocieron por primera vez la derrota y el cautiverio, y entre el botín de guerra estaba una canción: *Lili Marleen*. Pero la historia de Lili no había acabado.

En la década de los 50, según el relato de Rosa Sala, un semanario alemán, *Bild,* introdujo la primera de unas viñetas de una rubia, atontada y voluptuosa, que el subconsciente de dibujante y editor, acordaron llamar Lili. Esta mujer ideal, tur-

badora y provocativa para la época, se convirtió como la Lili Marleen de la guerra en un reclamo. Recibía correspondencia, algo muy común antes, y se convirtió en seña del diario. Pronto un *merchandising* en ciernes produjo una figura articulada del personaje, una especie de muñeca de coleccionismo para adultos. Se acababa de dar otro paso importante de esta historia.



La muñeca Lili, heredera de la tradición de Lili Marleen, se convierte en un icono, un canon de la visión de la mujer limitada a la apariencia física. Un canon imposible que se impone como modelo que hay que seguir

Barbie (como ya habrán supuesto) nació cuando Mattel adquirió en 1964 los derechos de Lili y cambió su nombre por el de la hija del dueño de la compañía. Así limpió a Lili de toda sospecha y de su pasado alemán. Incluso se compraron los derechos al periódico con el único propósito de hacerla desaparecer. Como los aliados capturaron a Lili Marleen, de nuevo los vencedores se apropiaban de Lili, ahora

Barbie. Comenzaba con esto algo más que la andadura de un juguete famoso sino uno de los fenómenos más peculiares y susceptible de más lecturas del siglo XX.

Lili o Barbie ha sido para las mujeres la imposición de un arquetipo, de un canon de belleza imposible en un mundo de plástico, confort y felicidad. Barbie, con sus medidas, sus ojos azules y su melena rubia ha supuesto, de manera contraria a otras muñecas con rasgos infantiles, la idealización de una edad adulta occidental, de ociosa supremacía, de erotismo y de lujo. Por una parte, era difícil no querer ser Barbie; por otra, era imposible serlo. El deseo se convierte en realidad a fuerza de anhelarlo y durante las últimas generaciones el cliché se ha convertido en norma y miles de adolescentes han enfermado física y mentalmente por no poder encarnar un ideal. La mujer occidental ha sufrido en la época de su liberación una de las mayores cargas, aceptada, en apariencia, de buen grado. El fetiche manda, la tendencia se hace moda: hay que ser así. ¿Es imposible ser Barbie? Veamos. Además de objeto de coleccionismo y fetiche gay (nada paradójico), la alemana Lili, posterior Barbie, se convirtió en el objetivo inalcanzable de muchas jovencitas. «Con unos años más, como Barbie serás…» decía la canción publicitaria que acompañaba al spot televisivo de la muñeca. Era la década de los 70 en España y todavía no se sabía lo que era la anorexia; se puede desear morir por no conseguir ser una Barbie.

Pero hay más: Blondie Bennet es californiana, como el mismo Hollywood y, como él, está llamada a convertirse en un generador de cultura, o al menos en parte de esta y de nuestra historia. Blondie Bennet podría encarnar el mito de las mujeres californianas, atractivas rubias de medidas exageradas que viven en ociosidad en una espacie de morbosa fiesta pornográfica permanente. Pero no. Blondie Bennet ha dedicado su vida a realizar su sueño. Quiere ser una muñeca Barbie. Pero una muñeca Barbie de verdad. Para ello ha se ha sometido a costosas y dolorosas operaciones cuyo fin no es necesariamente aumentar su belleza sino parecerse a la muñeca de Mattel. Ha aumentado su pecho, disminuido sus caderas y cintura y, mediante hipnosis, afirma querer reducir su intelecto. Quiere ser una muñeca rubia y atontada.

Debo reconocer que cuando conocí esta historia en la prensa me llenó de euforia y enseguida quise saber más. Era el fin perfecto del relato. Sin manipulación de ninguna clase Blondie me había hecho el trabajo. Da igual qué porción de sensatez o de locura haya detrás de esta historia, incluso da lo mismo que sea una pose, una estafa o un timo para venderse a sí misma. La propuesta está hecha: Blondie Bennet dice no querer ser humana. Como a un poeta romántico lo humano le aburre; cual si de una modelo de algún artista surrealista se tratara quiere metamorfosearse en objeto. Eso dice. Quiere por voluntad caer en la trampa, precisamente para vencerla. Ella no padecerá el dolor, la angustia de la anorexia pues quiere renunciar a la conciencia. Quiere ser otra cosa; una cosa. No es tampoco nada nuevo. Adán y Eva fueron expulsados del paraíso por comer la fruta del Árbol de la Ciencia, Bernini convirtió el mármol en carne y este en el laurel en que se transforma Dafne; el arte y la religión están llenos de ejemplos. Ella quiere ser de plástico. Lleva camino de serlo.



La californiana Blondie Bennet posa con una de sus muñecas. Quiere ser una muñeca antes que ella misma. Desea perder la conciencia de su humanidad a favor de un número, de una cifra. Quiere ser una Barbie

Tal vez el más parecido, y parece necesario subrayar que pertenece por expresa voluntad al terreno del arte, sea el de Orlán. Tanto en el caso de Bennet como en el de Orlán es completamente lícito plantearse si se trata de actuaciones regidas o no por la cordura, pero en ambos casos, locas o no, las actuaciones son coherentes con su propósito. La artista desea crear mediante la cirugía un modelo en sí misma que se componga de elementos de la historia del arte. La sonrisa de la Gioconda y otros rasgos son construidos en el rostro de esta mujer y las operaciones son filmadas ritualmente. La obra es ella y las intervenciones quirúrgicas se salpican de música, poesía y atuendos creados para la ocasión. Es lo que llamamos una actuación artística. Hacer de uno mismo un personaje artístico, como los surrealistas, como Dalí o, yendo más allá, convertir una muñeca en una realidad o a una mujer en fetiche. Es el caso de los citados Hans Belmer y Unica Zürn.

Sin embargo, Blondie Bennet no es artista, como Orlán, ni entra en sus planes serlo. Quiere ser una muñeca, perdón: una Barbie. Como en la Alemania nazi, el arquetipo se impone a la cordura y la belleza hueca desplaza a la humanidad. Una mujer quiere ser un canon de belleza aun a costa de ella misma. Lo consiga o no, el holocausto ha sumado otra víctima, y por su propia mano. De nuevo, ganaron ellos.

1.6. La antibelleza. Arte degenerado y cicatrices

Parece tener sentido, llegados a un punto de ridículo o de pánico en la valoración de la estética y la belleza en un orden moral, como el que hemos visto, plantearnos cómo la denuncia se hará precisamente a través de la fealdad. Al canon, a la perfección, se opondrá la fealdad; al todo, la mutilación.

Los elementos físicos diferenciadores se han usado iconográficamente para representar la otredad y para dotarla de significación. Es muy importante al comenzar este punto no pasar por alto el factor cultural e histórico por el cual el ser humano ha marginado a sus semejantes disminuidos e incluso los ha perseguido. En Esparta, cultura guerrera por excelencia, con la cual los nazis gustaban mucho de compararse, los niños nacidos con deformaciones o enfermos eran sacrificados siendo arrojados desde el monte Taigeto (también los nazis pusieron en marcha de forma muy temprana un programa de eutanasia y asesinato de discapacitados y enfermos). Más adelante, en el Medievo europeo, existió la creencia de que los males del cuerpo eran reflejo de los males del alma y de esta forma se consideraban «endemoniados» a enfermos o seres abominables a personas que presentaban alguna malformación. La iconografía medieval y los bestiarios son un buen ejemplo de estos casos de enanismo o gigantismo, androplasia…

Según Umberto Eco en *Historia de la fealdad,* la primera y más completa *Estética de lo feo* fue elaborada en 1835 por Karl Rosenkranz, y establecía una analogía entre lo feo y el mal moral. Del mismo modo, según nos cita Eco, que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es el infierno de lo bello. Rosenkranz con esta afirmación retoma la idea tradicional de que lo feo, siendo lo contrario de lo bello, está incluido en esto; es un error de la belleza, de modo que cualquier definición de esta está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Así, lo feo es lo deforme, lo que no guarda proporción, lo desfigurado, lo repugnante, lo nauseabundo, lo criminal e incluso lo demoniaco y satánico.

Tanto en el caso de malformaciones congénitas como en el de mutilaciones por heridas de guerra, el arte y la cultura popular han establecido un doble sentido mediante el cual se ha otorgado una valoración moral, es decir, se ha identificado la mutilación, o malformación física, con una *mutilación moral* del individuo.

Nos centraremos en las imágenes que nos ofrecen las artes plásticas y en las relacionadas con la guerra.

El profesor Juan Antonio Ramírez (1948-2009) en *Dalí, lo cocido y lo podrido* (2002), como en numerosos artículos y conferencias, sostenía la teoría de la «mutilación moral» y parte en su discurso de la obras de El Bosco para establecer coincidencias con la obra de Dalí y los surrealistas y con el Dadá o a través de los carteles de John Heartfield. De un modo parecido, Alberto Ruiz de Samaniego en *La estética nazi. El poder como escenografía* (2002) se refiere a la visión nazi de la higiene como estética, a través de la cual el régimen de Hitler compara casos médicos de personas deformadas por enfermedades y las compara con obras de artistas,

cuya «degeneración» es reflejo de estas representaciones. Estas obras degeneradas se producen, según Hitler, o bien por defectos de la percepción de los artistas que así los representan, en cuyo caso —un caso de sanidad y salud pública— el Ministerio del Interior deberá impedir la transmisión de estos genes defectuosos, o bien, si el artista ha representado estas deformidades con el deseo de criticar o perjudicar a la nación, habría que remitir el caso a lo penal. La advertencia, no exenta de cinismo, está hecha.

Estas alteraciones físicas se pueden agrupar para su descripción y comentario en función de cada tipo de trauma con un significado diferente, que también ha variado según el momento de la historia en el que han sido representadas. Para ser claros, en su representación distintos tipos de mutilaciones representan diferentes grados de degeneración. El arte, en este caso de Heartfield, reproduce un clásico patrón, casi podríamos decir medieval de creación de figuras, de monstruos.



Hermann Goering, sanguinario en este *collage* de John Heartfield, en *AIZ*

1.7. Mutilaciones, prótesis

> Nadie es inocente cuando ha visto lo que yo he visto. He presenciado cómo los más nobles ideales de libertad y progreso se transformaban en lanzas, sables y bayonetas. Los incendios, los saqueos y las violaciones que se suponía que iban a traer un nuevo orden lo único que hicieron fue cambiar el garrote por la horca.
>
> *Diario de Francisco de Goya,* 1808.

Producidas por heridas de guerra, las mutilaciones a las que nos referimos dejan en el sujeto una huella que lo desfigura, lo convierte en un ser monstruoso y apartado de la sociedad y genera varios tipos de personalidad en el ámbito iconográfico, si bien no todas las pinturas de mutilados o heridos por causa de guerra vienen a representar este extremo y en muchas de estas la deformidad no es menoscabo de la dignidad del personaje. En este aspecto, el desarrollo del pensamiento psicológico asociado a la modernidad arroja una luz diferente sobre el llamado retrato psicológico y la valoración y subjetividad de los personajes heridos o deformes representados desde el Renacimiento, por ejemplo, varía, en consecuencia, con respecto a los representados en el siglo XX. Pensemos que, por ejemplo, el emblemático *Caballero de la mano en el pecho* de El Greco es igual que los tullidos de Otto Dix, un mutilado de guerra.

En este sentido es, como decimos, la historia y las corrientes de pensamiento las que convierten la herida o la mutilación en orgullo o en vergüenza.

Sin embargo, será de aquellos cuya deformidad sea utilizada como emblema de su vicio de los que nos ocuparemos al observar las obras que los contienen.

Los tullidos y los mutilados de Grosz y Dix encarnan a la perfección esta dualidad, esta aceptación de una «mutilación moral». Otto Dix representa en la desaparecida pintura de 1920 *Aptos para el trabajo en un 45%*, también conocida como *Los mutilados de guerra (con autorretrato),* un grupo de soldados germanos mutilados como los que era posible ver por las calles de las ciudades alemanas al terminar la Primera Guerra Mundial. Esta obra participó en la exposición de arte dadá de 1920 y fue destruida en 1939 tras ser incluida en la muestra de *Arte degenerado* en Berlín.

Con un cruel sentido del humor Dix, que participó en la guerra como suboficial al mando de un regimiento de ametralladoras y fue condecorado con la cruz de hierro de segunda clase, retrata a un grupo de militares, mancos, cojos, tuertos paseando orgullosos sus mutilaciones y estableciéndose una inevitable comparación entre sus condecoraciones y sus traumas de guerra. Dos de ellos llevan pintado con gran rigor el distintivo de haber recibido heridas en el campo de batalla. Sin duda Dix estaba familiarizado con estas insignias.





Los mutilados de Otto Dix: comparados con la realidad de estos mutilados reales, resultan casi amables. Los mutilados de Dix, sin embargo, se muestran felices y deseosos de volver a la batalla. Los de la fotografía, no

Tal vez sea esta una de las imágenes más poderosas en las que se establece esta relación entre la mutilación del cuerpo, su fragmentación, y las cualidades morales de los individuos o en este caso de la sociedad o el Estado que los ha convertido en la triste imagen que el pintor representa. Una imagen llena de ironía, en la que los detalles del funcionamiento de las prótesis, como si de una publicación médica se tratara, contrasta con la gloria de los uniformes y el premio de las medallas, como piezas de esta anatomía creada por la guerra.

Las cruces de hierro y los coloristas pasadores de diario aparecen por doquier y destacan sobre el uniforme gris-verde del ejército, como si fuera un trueque —miembros por medallas—, mientras que sus prótesis los convierten en hombres máquina. Imagen que parece al mismo tiempo hacer una cruel sátira de un futurismo en ciernes que aquí es mostrado más como una amenaza que como una promesa de un tiempo mejor. En cualquier caso, la promesa de guerra es la misma.

Hombres con patas de palo, apoyándose en muletas, con miembros ortopédicos sugeridos con un trazo discontinuo sobre el capote militar, sentados en sillas de

ruedas o con el rostro convertido en una máquina, a imagen de la *Cabeza mecánica* o *El espíritu de nuestro tiempo* de Raoul Hausmann (1919), casi podría decirse que desfilan ante el espectador en un lastimoso espectáculo del que parecen ser ajenos mientras son considerados «útiles» y su condición de militares alemanes les hace felices de su destino, como si esos fieles servidores del Imperio hubieran seguido asumiendo la vieja identificación medieval, heredada de El Bosco, de la deformidad física con la abyección moral. Es la denuncia que hace Otto Dix a través de la mutilación del cuerpo, de ese orgullo malsano en nombre del cual son enviados los hombres a la muerte y que en la República de Weimar tuvo un paréntesis de feroz crítica, entre la Alemania imperial y el fanatismo del Tercer Reich.

La relación con la creación de bestiarios medievales o con la obra de El Bosco es próxima; no solo se emplea un procedimiento similar que funde los cuerpos, los distorsiona y produce criaturas monstruosas, sino que en ambos casos estas criaturas tienen un contenido moral y social y deben ser rechazados. Tanto las calamidades de la peste y la muerte como los espantos del fascismo denostados por las vanguardias. En todos los casos, la hibridación y la monstruosidad les han dado a unas y a otras fama a lo largo de los años y no han dejado de ser buscadas por el público, que entiende estas imágenes, tal vez, como sugiere el profesor Juan Antonio Ramírez, porque apelan a una fibra profunda del inconsciente colectivo que enlaza con preocupaciones similares de unos y otros, y que reconoce el público de hoy.



Food for life, de Oliviero Toscanni para Benetton. ¿La publicidad como denuncia o el horror para vender moda?

Esta afinidad con la muerte expresada de esta trágica manera pone en evidencia esta «mutilación moral». Así Otto Dix denuncia una aprobación tácita, un conformismo evidentemente insano que reside en las mentes de las clases militares de su país y de su época y que conduce a los hombres, felices, al sacrificio. En este caso, esta mutilación física se ha visto precedida de una castración en el

pensamiento, de un sistema de valores que reside a los ojos de Dix en el militarismo alemán y que mutila las conciencias y hace a estos casi cadáveres, *aptos para el trabajo en un 45%.* Dix no ahorra recursos en esta galería, desde un empleo precubista de los elementos, como condecoraciones, ojos o planos enteros mostrados frontalmente o la representación de un brazo tembloroso, pintado al estilo de los futuristas italianos, o la cabeza abierta de uno de estos muertos vivientes, en una imagen decididamente expresionista que nos recuerda las deformaciones de Francis Bacon o de Lucian Freud, en lo que podemos ver un acercamiento a los retratos psicológicos.

En contraste con esta carnalidad, Otto Dix muestra a un oficial fumando un cigarro emboquillado en un acto de afectación y ofrece detalles como la *totenkopft* o «cabeza de muerte», característica de las unidades de caballería adornando la gorra de plato del mismo oficial que abre la procesión.

La guerra en esta forma de mutilación física y moral en palabras de Bouthoul en su *Tratado de Polemología* (1984) enseña el orden al pueblo, y en la imagen de Dix los mutilados parecen felices de su enfeudamiento con ese orden.

Existe un paralelismo notable entre la serie de dibujos (casi quinientos) y los grabados que realiza Dix durante e inmediatamente después de la guerra y la serie de grabados pertenecientes a *Los desastres de la guerra* de Goya.

Aparte del parecido formal, en particular entre algunos de ellos, como *No saben el camino, Carretadas al cementerio, Muertos recogidos, Yo lo vi* o *Grande hazaña, con muertos* y dibujos de Dix como *Muerto en la zanja, Danza de la muerte, Tropa derrotada emprende el regreso, Batalla de Somme* o *Compañía descansando,* existe el mismo fondo de denuncia; ambos son cronistas de su época y dejan con su obra constancia de lo que vieron.

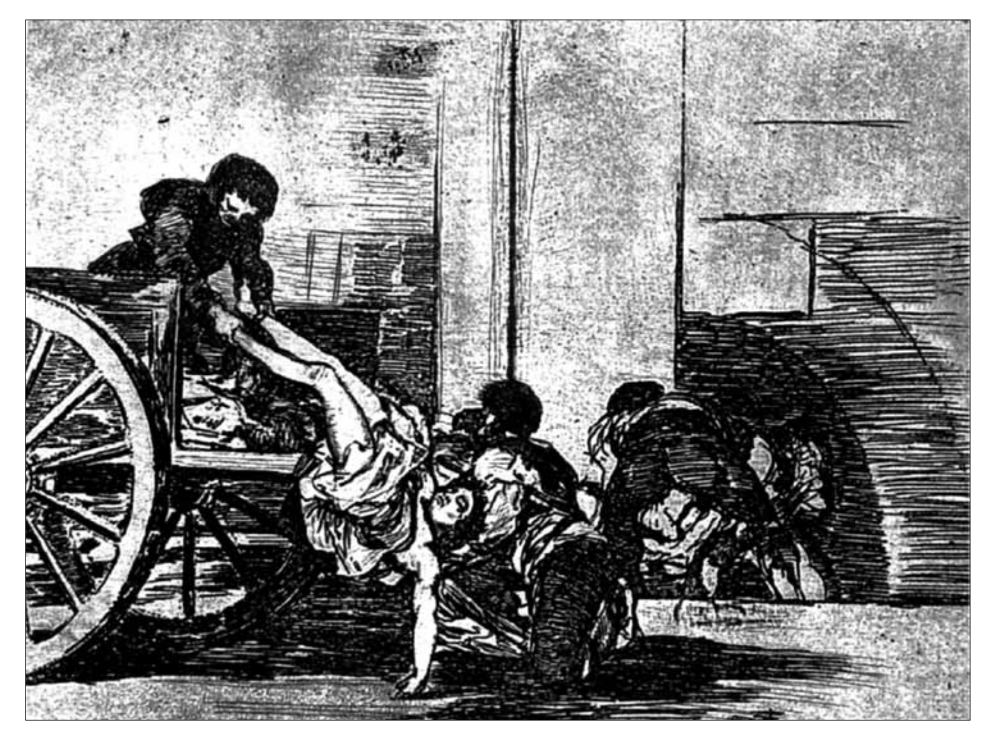
Esta correspondencia entre ambos autores, que, tras un marcado antibelicismo, no obstante encuentran una *rara belleza* en el relato de la guerra, se ha visto recogida en exposiciones como *Francisco de Goya-Otto Dix. Sulla guerra* (Trento, Italia, 1996), en *Tres visiones de la guerra, Callot, Goya, Otto Dix* (Bancaja, 2001) o en *Goya en tiempos de guerra* (Museo del Prado, 2008).

En cualquier caso, la idea de encontrar belleza en el relato o descripción del horror no debe resultar novedosa. Aristóteles (384-322 a.C.) confirmaba en la *Poética* un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos: se pueden imitar bellamente las cosas feas, y se admiraba de la manera en que Homero (siglo VIII a.C.) había representado perfectamente la repugnancia física y moral de Tersites. En la Edad Media, Buenaventura de Bagnoriego nos decía que la imagen del diablo se vuelve bella si se representa bien su fealdad y san Agustín (354-430), en *Las confesiones,* establece que la fealdad es un elemento necesario del Orden Divino.

Así pues, el arte desde sus comienzos ha representado la fealdad en todas sus formas y son la guerra y sus secuelas un tema especialmente tratado.

A este respecto, Valeriano Bozal en *Historia de las ideas estéticas* argumenta no conocer la intención del aragonés al dibujar y grabar los *Los desastres de la guerra*,

si bien se pregunta cuál es la naturaleza del placer —si hay alguno— en su contemplación. A esta pregunta, el autor expone como respuesta la disyuntiva placer-lucidez, algo así como si debieran primar los valores éticos o los estéticos, seguramente aquí en contradicción. Las estampas de Goya, prosigue Bozal, ponen en tensión estos rasgos. La identificación es el primero, pues ¿es posible identificarse con imágenes brutales, en las que la crueldad carece de legitimación ideológica alguna? La distancia, prosigue, es la única manera de obtener una contemplación mesurada pero esto se hace imposible dado que estos hechos se atribuyen a la actividad humana y eso nos coloca en el papel de víctimas pero también en el de verdugos. La consideración de la violencia como heroicidad o como espectáculo desaparece en Goya. El sujeto queda desamparado ante una violencia de la que también puede sentirse autor, una violencia que le es propia.



Grabado de la serie *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya: *Carretadas al cementerio.* La tragedia representada en la tradición estética de un descendimiento en la pintura occidental

No parece claro que pueda afirmarse una naturaleza placentera en un conocimiento como este. Sin embargo, se produce y la fealdad del horror origina obras de arte cuya consideración de bellas es discutible pero en ningún caso su armonía, en el sentido aristotélico, de sus partes y en su consideración como obras de arte.

Goya, como ya hemos visto, partiendo de Otto Dix, no es el único en atravesar este camino y sí abre una vía para esta expresión que es recorrida por otros artistas.

En este sentido, otra reciente aportación es la realizada por los ya citados *enfants terribles* del arte contemporáneo, los hermanos Chapman, pertenecientes a la generación de jóvenes artistas británicos formada en la década de los 90 y cuya obra ha sido expuesta recientemente en España y que parten de *Los desastres de la guerra* de Goya. Su obra consiste en instalaciones que escenifican con carácter escultórico, casi propio del escaparatismo, los grabados de la serie de Goya en los que muestra escenas de cuerpos mutilados colgando de ramas de árboles. No deja de ser una repetición por otros medios de las obra de Goya a la que quizá aporta un raro verismo, casi pornográfico, en la línea de aquellas *Made in Heaven* de Jeff Koons (1989).

La mutilación, las hibridaciones entre seres o las prótesis dan como resultado monstruos, cuya apariencia física contiene una lectura moral. El mundo clásico era muy sensible a los portentos o prodigios, que se interpretaban como signos de desgracias inminentes.



Obra de los Hermanos Chapman basada en el grabado de Goya *¡Grande hazaña, con muertos!* La imagen se moderniza y acaso pierde intensidad

Hoy día, después de pasar por infinidad de criaturas, por el conocimiento de las bestias prehistóricas, por *Drácula, Frankenstein* o el *Moderno Prometeo, King Kong* y rodeados muertos vivientes y de alienígenas llegados del espacio, o de videojuegos, se tiene una visión diferente, se convive con ellos y forman parte de la cultura popular o del arte.

Tal vez el ejemplo más cálido y antiguo lo tengamos en las librerías de nuestras casas y orientado al público infantil: *El soldadito de plomo*. El relato de Hans

Christian Andersen (1805-1875) es el de un juguete para los niños, pero si analizamos su figura se trata de la representación de un militar mutilado y armado de un fusil provisto de una gran bayoneta, instrumento que no tiene nada de infantil.

El soldadito de plomo es una imagen que refleja perfectamente la repercusión de la estética militar en la cultura visual; durante generaciones el cuento ha acompañado a los niños a la cama, ha sido dibujado y llevado al cine y a la animación, y su reproducción en miniatura ha sido compañero de juegos de los pequeños durante décadas. Sin embargo, *el soldadito de plomo* es un militar uniformado y armado.

La mutilación, como ya hemos visto, se ha representado de muchas maneras en relación con lo militar y la guerra: como un inocente cuento o como una corrosiva denuncia, pero también ha generado una estética, en el cine, en la literatura o en la ciencia ficción y, cómo no, en el arte. En relación con las metamorfosis sobre el cuerpo humano y las prótesis, Stelarc (Stelios Arcadiou), de origen chipriota, es un artista fascinado por la estética alternativa y con las nuevas tecnologías. No ha dudado en utilizar sistemas virtuales, sensoriales y médicos para explorar, extender y potenciar las capacidades de actuación del cuerpo.

Su trabajo con las hibridaciones es uno de las más extremos y audaces desarrolladas en los últimos treinta años en los que el artista ha protagonizado un camino hacia la maquinización del cuerpo humano: el *cyborg*. En sus actuaciones recientes Stelarc se enfundaba un tercer brazo electrónico que, conectado a los centros de estimulación muscular de su cuerpo y, al mismo tiempo, a Internet, podía ser movido a distancia cuando los internautas inducían estimulaciones en su sistema muscular.

Por su parte, Sterlac, ante el abrumador dominio de la tecnología, decidió demostrar que el cuerpo humano se convertirá en poco tiempo en algo obsoleto. El artista, cuyo cuerpo fue conectado a un computador, se dejó mover como una marioneta por usuarios de Internet. Por tanto, el implantado en la tecnología fue su cuerpo y no al contrario.

Sterlac supone un paso reciente en ese camino hacia el hombre máquina, en una caracterización deshumanizada del ser humano, que se deja a merced de la tecnología, que no se vale de ella, sino que es su servidor. Como en el caso de Saturno devorando a sus hijos, el hombre en Sterlac es devorado por su creación. Una metáfora de nuestro tiempo.

1.8. La cicatriz

Las cicatrices, o mensuras, por otra parte, eran exhibidas y buscadas con orgullo en países como Alemania, en las que eran signo de duelos y distinguían a las clases aristocráticas, estudiantiles y a los miembros de sociedades secretas. Las sociedades estudiantiles alemanas, desde su mismo origen, practicaron violentos duelos voluntarios a fin de demostrar su valor. Las ansiadas cicatrices resultantes, en general en la mejilla, se lucían con orgullo toda la vida. A diferencia de otras marcas de heridas, las cicatrices se buscan.

En la filmografía que tiene como fondo lo militar, las guerras y de manera más señalada el nazismo y o alemán es frecuente la aparición del tullido, manco o tuerto o con alguna cicatriz muy visible. Pero no es el único caso, está muy extendido presentar al militar o al veterano con las marcas del combate como un elemento estético en algunos casos o una marca de valor o condecoración en otro. En la guerra las heridas se muestran con orgullo.

No se trata de una invención, pues, como vemos, lucir una cicatriz puede ser símbolo de virilidad o valor (como los niños presumen de sus heridas), pero es cierto que esta actitud ha devenido en tópico que se ha utilizado para diferenciar psicológicamente a un sujeto. En muchos casos son caracterizaciones que responden a personas reales, oficiales o soldados que habían perdido una parte de su cuerpo en el combate, pero en cualquier caso se utilizan, como decimos, para crear un retrato psicológico, para mostrar una diferencia que va más allá del rasgo físico.

También las mutilaciones (algunas más que otras) pueden resultar un elemento caracterizador positivo de algunos personajes a los que se dota de un aire romántico o incluso provocador.



Daryl Hannah en *Kill Bill.* La cicatriz como forma de erotismo

El parche en el ojo, propio de la literatura de piratas, adorna a muchos militares tanto de ficción como reales. Visconti en la estética de *El gatopardo* (1963) presenta a un atractivo y joven Alain Delon con un ojo, pretendidamente herido, tapado por un vendaje. También Daryl Hannah en *Kill Bill* (2004). El coronel de inteligencia alemán Radl, interpretado por Robert Duvall en la ficción de John Sturges *Ha llegado el águila* (*The Eagle Has Landed,* 1976), luce un parche en el ojo (y un brazo artificial) como heridas de su dilatada carrera militar, sin que esto lo señale como malvado si bien nos recuerda al mensaje de Dix que critica al militarismo alemán, que proporciona «tullidos útiles».

Entre los personajes reales que han lucido sus heridas están el general fundador de la legión, Millán Astray, con múltiples mutilaciones, entre ellas la pérdida de un ojo (que se conserva como un recuerdo un tanto escatológico en el Museo de la Legión de Ceuta) o el líder judío Moshé Dayan, con un característico parche en el ojo. Son héroes militares mutilados. Otro personaje real, Otto Skorzeny, oficial de las SS, quien protagonizó espectaculares acciones de comandos, como el rescate de Mussolini y de quien no puede decirse que no le gustara publicitar su imagen de aventurero, posaba en las fotografías exhibiendo orgulloso su perfil lleno de cicatrices.

La propia Alemania, como un reflejo de su existencia a sangre y fuego, ha visto su historia marcada durante décadas por la cicatriz brutal de la división en dos naciones que se han mirado con desconfianza. Muchos hemos crecido en una Europa en la que había dos Alemanias. Aún los restos de esa cicatriz, los escombros de ese muro, son guardados como reliquias, souvenirs con los que se comercia. Y no hace tanto.

1.9. La mutilación y la tortura

> […] Ojalá pudiera liberarme de la terrible sensación de que he permitido que me corrompieran, de que ya no puedo reaccionar vivamente ante cosas semejantes, que me atormentan pero sin que esto produzca en mí ninguna reacción espontánea.
>
> Helmut von Moltke

Hemos hablado de la mutilación física y moral en el ser que es objeto de ella. Goya nos muestra un grado más allá de la mutilación, enseña un «nuevo baremo de reacción al sufrimiento», según nos refiere Susan Sontag: nos habla de la mutilación y del asesinato, de la tortura pero no solamente lo hace mostrando esos cuerpos horriblemente mutilados sino que sitúa a los mutiladores y los torturadores contemplando felizmente las macabras escenas. De algún modo queremos relacionar esta idea, la del torturador, la del espectador morboso y complacido con la idea anteriormente expresada de la *rara belleza* en el relato del sufrimiento y de la guerra.

Existe un extraño placer en las imágenes extremas de Goya, en la contemplación del horror. Está presente en nuestras vidas, en las multitudes que se agolpan para contemplar un suceso, un accidente, un suicidio, un atentado… ¿Nos cansamos de

ver las imágenes de un avión impactando en el World Trade Center? El concepto de «banalidad del mal» acuñado por Hannah Arendt para referirse a la trivialización de los actos inhumanos en el engranaje administrativo nazi también puede aplicarse a estos casos. Siri Hustvedt, afirma: «nos descubrimos mirando un espejo», que, en Goya, «los monstruos somos nosotros.»

El hecho de sufrir es diferente de la convivencia diaria de las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión, antes aun pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes se crea la incitación a ver más. Y más. La visión continuada de imágenes violentas, degradantes, nos insensibiliza éticamente.

Está demostrado que las imágenes de mutilaciones son las que mayor respuesta física producen en nosotros, y es independiente de que estas imágenes sean más o menos realistas, sean en colores o en escala de grises. Lo demuestra Goya, lo supieron Dix, Grosz, por supuesto Picasso o, con una calidad discutida, lo aprovechan los hermanos Chapman. Obras como los polémicos *Niños ahorcados* de Maurizio Cattelan (2004) o los cuerpos plastificados de Gunther von Hagens (desde 1990) generan fuerte rechazo en sus exposiciones públicas, pero no dejan de ser visitados por el público ávido de «sensaciones fuertes».

También el cine en filmes como la dura *Crash* de David Cronenberg (1996) se hace reflejo escatológico de una erótica de las mutilaciones, o fetiches del cine pornográfico como *Ilsa, la loba de las SS*, parcialmente basada en hechos reales y que narrando las depravaciones sexuales y los crímenes de una oficial nazi se convirtió en un morboso objeto de culto.

La serie *Ilsa* conoció tres entregas debido al éxito con que contó entre el público masculino y que en general llegó a constituir un subgénero: el de películas de torturas en campos de concentración controlados por mujeres. En esta forma de masoquismo la mujer se erige como agente de la humillación y el público encuentra en esto una cierta satisfacción morbosa, derivado de fantasías sexuales masculinas, posiblemente patológicas.

El personaje de Ilse aparece por primera vez en *She Wolf of the SS*, de Don Edmons (1974) y se inspira en la figura real de Ilse Koch, mujer de Karl Koch, comandante del campo de concentración de Buchenwald, que llegó a dirigir en 1944. Conocida como la Zorra de Buchenwald, estableció un reinado de terror entre prisioneros y guardianes. Su misión era esterilizar y preparar mujeres para que fueran usadas en burdeles del ejército. Capturada por los aliados pasó pocos años en prisión por falta de pruebas. Ya en libertad, asesinó a un político alemán y se suicidó en 1967.

Quiero llamar la atención sobre cómo un mal fingido gesto de denuncia de los crímenes nazis y una supuesta trivialización erótica son la coartada para un filme que se regocija en la estética de la violación, la tortura y el sadismo, buscando la belleza y la estética en escenas crueles que, sin embargo, obtuvo un notable éxito y que ha sido reeditada recientemente en España en una edición especial. El nazismo sigue generando lenguajes de nuevo cuño hoy, total o parcialmente inventados pero que de algún modo actualizan el holocausto.



Cartel de *Ilsa, la loba de las SS.* Un ejemplo de la creación de una estética en torno al crimen

Destaca también dentro de una estética ficticia, que deja a un lado el rigor uniformológico para adentrarse en la fantasía sexual y la iconografía sadomasoquista, el cuidado atuendo de la criminal nazi y de sus ayudantes.

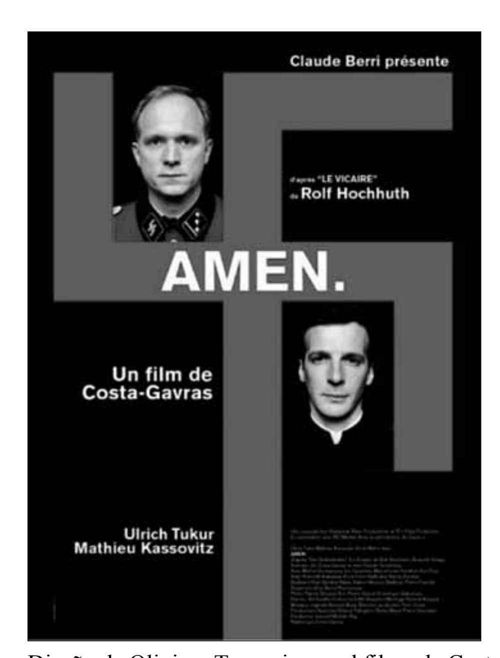
En el campo de la publicidad, artistas como Oliviero Toscani en sus trabajos para la firma Benetton en la década de los 90 utilizan un lenguaje de denuncia que pone, en definitiva, la mutilación, la guerra y la muerte al servicio de la moda. No se discute la utilidad social de estas campañas que aprovechan el soporte publicitario que una firma internacional puede proporcional a un fin como es una llamada a las conciencias, desde luego, pero sí resultan desde luego un formidable reclamo durante el tiempo que la firma italiana recurrió a ellas. Estas campañas, siempre polémicas, tienen un gran efecto sobre el público y han llegado a ser el mejor reclamo comercial de Benetton. Una vez más se suman elementos contradictorios para crear una imagen que resulte atractiva. Las imágenes del dolor son las que tienen una mayor pregnancia y el rechazo que sentimos por aquello que causa sufrimiento es superado por una forma de interés que nos hace mirar aquello que nos produce rechazo.

Al contemplar estas imágenes se produce en nosotros una respuesta, un dolor o una impresión como reflejo de aquello que visualizamos; la camiseta manchada de sangre, el agujero de bala, la posibilidad de que no sea un truco sino realmente la ropa de un hombre que ha perdido la vida, convertido en reclamo publicitario. Es un alegato contra la guerra pero ¿no es acaso una estrategia comercial de Benetton?



¿Márketing, denuncia o las dos cosas? Publicidad de Benetton

En estos casos, la frontera que separa el montaje publicitario de la realidad es prácticamente nula, de manera que el mismo rechazo puede causar la imagen publicitaria que la fotografía que muestra el horror de la barbarie humana y, como hemos dicho citando a Valeriano Bozal en *Goya y el gusto moderno* (1997), en ambos casos nos invade la sensación de ser víctima y verdugo, espectador y consumidor.





Diseño de Oliviero Toscani para el filme de Costa-Gavras *Amen* y cartel de John Hartfield. La indiferencia de la Iglesia ante el genocidio es rescatada de este cartel de época en el que se denunciaba más que la indiferencia la complicidad

En la misma línea de la publicidad o la acción propagandística, otros trabajos de Toscani, como el cartel de la película *Amen*, de Costa-Gavras (2002), sobre el holocausto y la inhibición de la iglesia romana ante los crímenes de los nazis, están inspirados en carteles dadaístas de la época, otra forma de belleza y de lucha cultural en la que combina el significado de los símbolos como son la esvástica y la cruz latina para sugerir la identificación o la confusión de ambas.

El cartel de Toscani es un recordatorio en tanto que el original de Heartfield es una premonición, una clara escenificación, con todos los actores, de lo que estaba por suceder. El autor denuncia a la Iglesia católica como un ejército al servicio de la burguesía y las clases dirigentes alemanas encarnadas por el hombre de la levita y el sombrero hongo, y las cuales están armadas con una cruz de Cristo que al mismo tiempo es una esvástica. Ambos comparten estética y contenido a pesar del largo tiempo que los separa, del mismo modo que las estampas de Goya, en los *Caprichos* y en mayor medida en *Los desastres de la guerra*, tienen la misma trascendencia hoy en nuestra sociedad de imágenes que tenían hace doscientos años.

Solo las impresiones del holocausto en toda su crudeza se pueden comparar a estas y, aun así, las planchas de Goya poseen una fuerza mayor. «Goya vio a Hitler antes de que Hitler viera a Goya», afirma Michael Nyman a propósito de la ópera *Facing Goya* (2000) y, efectivamente, «Yo lo vi» nos dice Francisco de Goya en una de sus estampas.

El mayor caudal de horror que la historia nos deja se ha producido en el que ha sido llamado «el siglo de la violencia». La Segunda Guerra Mundial, desencadenada por la agresividad militar nazi, ha dejado cuarenta millones de muertos y el recuerdo del mayor genocidio conocido. El holocausto supuso el exterminio de más de doce millones de seres humanos, la mitad de ellos judíos, y se produjeron los actos más sanguinarios y depravados quizá de la historia de la humanidad. La afirmación de Adorno, varias veces reformulada, «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie», en *Crítica cultura y sociedad* (1951) es un perfecto adjetivo para el horror desencadenado. En especial nos queremos referir aquí a la práctica de torturas, experimentos y mutilaciones efectuados por algunos criminales nazis sobre los internados en los campos de exterminio.

La figura de Josef Mengele es tal vez el colofón de las premoniciones de Goya. Este médico nazi representa en sí la figura del horror; mutilaciones, amputaciones y todas las formas de sadismo imaginables fueron practicadas por él en el famoso campo de exterminio de Auschwitz.

Sus experimentos brutales con niños, sus intentos de clonaciones, la creación de seres deformes y su obsesión con los órganos sexuales, que le llevó a hacer operaciones de cambio de sexo, amputaciones salvajes y experimentos vejatorios y letales sobre la sexualidad de las mujeres, nos dibujan un panorama propio de los desastres de Goya, en el que el sueño de la razón produjo monstruos en un momento en que el fanatismo de un régimen llevó a la humanidad al paroxismo de la locura. De los tres mil niños que torturó personalmente, apenas sobrevivieron doscientos, se calcula que en total llegó a asesinar a unas trescientas mil personas. En el caso de Josef Mengele,

el número es un elemento decisivo en la valoración del horror. Sumar la crueldad de las prácticas a la obscenidad de las cifras da lugar a un personaje propio de la literatura o la pintura medieval. No tiene igual. Y es real. Consiguió escapar de Alemania y murió en libertad en Sao Paulo (Brasil) en 1975. Posiblemente Mengele ocupe el número uno de los criminales en la historia de la humanidad, en un caso en el que lo asombroso de la cantidad de personas asesinadas por él —casi cuesta creerlo— supera su crueldad y su ausencia de escrúpulos. Es monumental, totalmente nazi y, sin embargo, ocupa un escaso lugar en el imaginario del terror, no se habla tanto de él. Resulta significativo que solo en el cine haya encontrado una muerte cruel.

1.10. Iconografía: el martirio, simbolismo de la mutilación

Cabe también hacer referencia a la tradición iconográfica religiosa occidental, en la cual se representa al mártir junto al objeto de su martirio, que suelen haberle producido mutilaciones o lesiones terribles.

El ejemplo más próximo es el del propio Jesucristo, cuyos martirio y muerte en la cruz son parte esencial de la cultura cristiana y motivo esencial de una iconografía extensa y contradictoriamente muy bella basada en la representación del suplicio y la muerte. Jesucristo es representado por la imaginería católica en todas las etapas de su pasión y muerte. Los objetos de tortura se han llegado a convertir en objetos asociados al culto y en imágenes del arte.

Umberto Eco se refiere al hablar del dolor de Cristo a las representaciones de la piedad. Cuando el arte ha de considerar la pasión de Cristo, según él, este no puede recurrir a los modelos de belleza clásica. En palabras de Hegel en su *Estética* (1818), «no se puede representar a Cristo flagelado, coronado de espinas, crucificado, agonizante con las formas de la belleza griega».

Sin embargo, la imagen paleocristiana del Cristo sintetizado en su momento de dolor fue superada por interpretaciones más refinadas y de un realismo contenido, en las cuales, según san Agustín, en su deformidad, expresaba la belleza interior de su sacrificio y de la gloria que nos prometía. La imagen del Cristo pasa a la imaginería renacentista y barroca inaugurando una estética erótica del dolor —que tiene su apogeo en numerosas representaciones del martirio de San Sebastián— y que se moverá en los límites de la ambigüedad.

Un ejemplo de esta complacencia en la escenificación del dolor es sin duda la sangrienta o —en palabras de Eco— sanguinolenta representación de *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson (2004).

Del mismo modo, y a imagen de Cristo, la iconografía cristiana recoge de forma habitual el suplicio como forma de perfeccionamiento en el caso de los santos y los mártires.

En estos supuestos la iconografía es muy rica en elementos de tortura y se representa al mártir junto al objeto de su martirio y este es inseparable de él, de modo que se reconoce al personaje por estar acompañado de dicho objeto.

En la fe católica se establece el martirio como vía de perfección y son muy numerosos los santos que, sobre todo en la Antigüedad, accedieron al santoral tras sufrir mutilaciones y torturas. Como santa Catalina, que se representa acompañada de la rueda en la que fue torturada. Santa Apolonia es representada con un alicate sosteniendo un diente, pues fue torturada de esta manera. Santa Águeda, cuyos pechos le fueron cercenados, es representada con unos pechos cortados a su lado. San Esteban, apedreado, se representa con una piedra en la mano, cuando no en el momento de su lapidación. San Sebastián fue asaeteado y es una de las santidades más profusamente representadas, y hasta se manifiesta una tendencia al erotismo en su representación por algunos autores. San Vicente fue desollado, abrasado y arrojado al mar atado a una rueda de molino, junto a la que es representado. San Eulogio se representa con frecuencia en el momento de su decapitación, igual que san Valentín y, en general, todos los santos mártires del catolicismo.

Pese a la crudeza de la realidad de estas mutilaciones y torturas, en cambio las representaciones suelen ser bastante asépticas. El martirizado aparece junto a las evidencias de su martirio, pero no existe por parte de los pintores un deseo de representar el dolor físico sino la serenidad espiritual con que los santos afrontan su sacrificio. Son poco frecuentes las representaciones en las que el gusto permita poco más que una insinuación de las evidencias de la tortura, que, en cualquier caso, convive con una belleza formal en los límites de la complacencia y de la ambigüedad. La tortura, en el arte, raras veces pasa de ser estética y la tradición grecolatina apenas se ve tránsida de un dolor que, como en la escultura barroca, es más intelectual que físico. El dolor, en el arte, es otra cosa.

1.11. *La hora 25*. El canon que no lo es

En último lugar, dentro de este recorrido por la periferia de los conceptos de belleza, de la representación del cuerpo y las agresiones sobre este llamamos la atención sobre una producción que, entre la amargura, la burla y la ternura, cuenta la historia de un hombre perseguido por lo que no es. *La hora 25* es una novela del yugoslavo Constantin Virgil Gheorghiu, llevada al cine 1967 por Henri Verneuil, con Anthony Quinn como protagonista. Janitz Moritz (Anthony Quinn) es enviado, sin serlo, a un campo de prisioneros para judíos en la Rumanía de la Segunda Guerra Mundial. Tras conseguir escapar es vuelto a capturar, esta vez por los alemanes, y es enviado al campo de concentración de Überlingen-Aufkirch. La sensación de desgracia se cierne sobre el personaje, cuya mujer, acosada por el jefe de la policía de su pueblo, se ha visto obligada a abandonarlo. Las cosas parecen no poder ir peor. Pero la suerte cambia cuando un oficial de las SS dice reconocer en el cráneo de Janitz el arquetipo ancestral de una primitiva raza aria. El desgraciado errante es alistado en la Feldgendarmerie de las SS y su foto, con una forzada mueca, aparece como portada de *Signal* y de multitud de carteles de propaganda nazi. El antiguo rehén es ahora guardián de sus antiguos compañeros, que lo miran boquiabiertos.

Pero la situación cambia: en 1944 los rusos invaden Rumanía y la mujer de Janitz es capturada, violada y perseguida a causa de la fotografía de *Signal* donde aparece su marido.

Finalmente es vuelto a capturar al final de la guerra y, como en una broma macabra, juzgado en Núremberg; su foto aparece sonriente en la portada de *Signal* y el fiscal lo acusa: «Muchos miles murieron por no parecerse a él».

La historia, trágico drama, no está exenta de un cierto sarcasmo en tanto que en definitiva no sabemos cuál es el canon. A fin de cuentas, Hitler no encarnaba, excepto por unos ojos azules grisáceos, un ideal físico alemán mucho más que el rumano Janitz Moritz al que daba vida en una de sus mejores interpretaciones Anthony Quinn. La historia habla por sí sola, hilando con maestría un cruel sentido del humor con una humana compasión en la que finalmente el ridículo no recae en el hombre sencillo manipulado por la vida aparente, sino en la patraña que lo persigue, y representa un honesto alegato contra el racismo.

Pasados los años la familia puede reunirse en una estación de tren en Alemania y cuando un fotógrafo de prensa le pide una sonrisa, este, sencillamente, no puede.

1.12. Plástica. La creación en arte, pintura y escultura

1.12.1. *La creación de imágenes. De la pintura a la tragedia*

Los inicios de Hitler como pintor de *vedute* son equívocos. Quizá la pintura, el gran arte, la más ancestral de las formas de la cultura, fuera un señuelo al que el futuro dictador se vio atraído sin saber que los soportes sobre los que iba a construir y destruir su obra estaban por descubrir. Y tal vez fuera él quien los inventó.

La invención de los géneros no es, como podríamos pensar hoy, algo derivado de una simple observación del entorno —veo un paisaje y pinto un paisaje—, sino que se trata de un fenómeno cultural y esto, la cultura, no ha sido lo mismo en todos los períodos de lo que llamamos historia. La mirada nunca es inocente, sino que es producto de una educación. El hombre del Medievo, cuando miraba alrededor, no veía un paisaje, tal vez viera la obra de Dios, la amenaza del infierno o la predicción de una lluvia, una tormenta… La invención del paisaje como consecuencia del paseo y este como hecho estético ya ha sido bastante explicada y aun así el paisaje tampoco ha sido siempre lo mismo. Del paisaje inventado, intelectual de Patinir a la evocación sentimental y simbólica de Constable hay un largo camino en el que el pintor transita por un mundo que es el de las ideas. De representar utopías inventando entornos místicos a plasmar lo real sacando el caballete al campo. Y finalmente, por aquel ideal platónico a captar reflejos, impresiones, la historia de la pintura discurre en paralelo con la del pensar y, cuando la duda como sistema se asienta en la mente de los biempensantes, el artista, como un cazador, espera a que pase ante sus ojos la pieza que se va a cobrar. Porque ya no hay una vista de la catedral de Rouen, sino mil en cada una. Existe, no obstante, una simetría ideológica, tan frecuente cuando es-

tudiamos historia del arte. En el Renacimiento se da una coincidencia entre aquello que alcanzamos mediante el conocimiento (la ciencia) y lo representado mediante estos nuevos procedimientos. La verdad se presenta desnuda y con pocos adornos y en su frialdad está su belleza. Las perspectivas recién aprendidas, el dibujo en cónica muestran un idealismo que se aleja del ojo humano pero que es en sí mismo el fin. El valor simbólico es la representación material. No así en la pintura gótica ni, a pesar de haber desarrollado otros medios, en la romántica, en las que la realidad se llena de valores espirituales. Pero el alemán, aun habiendo aprendido a sacar el caballete al campo, no ve lo mismo que el inglés, no puede, no es Constable, sino Friedrich, y el romanticismo nórdico tiene otras aspiraciones. Él no se sustrae al idealismo y encontraremos muchos simbolismos en sus obras, también en Turner. Sin embargo, y pese a haber asumido un romanticismo muy tardío en las formas y una cierta perfección del gusto neoclasicista en la escultura, la pintura del nazismo no supera la condición de ilustración al servicio del régimen. Tal vez haya un distanciamiento notable entre la calidad de la escultura nazi, más en el estilo de la época y en línea con algunos márgenes de las vanguardias, y la de la pintura, precisamente por la realidad física de cada una. La pintura es ilusión y la escultura se hace presencia y al régimen nazi le obsesionan las sensaciones obtenidas por el volumen.



Acuarela de Hitler, 1934. El trabajo de un mal pintor hoy alcanza precios increíbles en las subastas

La tradición de lo épico se vuelve ridículo en obras como *Der Panzer Führer* («El comandante del tanque», 1940), del artista nazi Paul Mathias, en la que la pintura, un panegírico de las fuerzas acorazadas alemanas, en la que el autor coloca su caballete, al modo de aquellos retratos de reyes y generales que posaban subidos

en un potro como en un caballo en corbeta, ante, en este caso, un carro de combate de treinta toneladas. El absurdo de la situación en la que un pintor, a la manera en la que Monet se situaba ante su jardín para captar los reflejos del estanque, se pone a pintar ante una enorme mole de acero es, en su ausencia de expresividad, en su vacio, bastante representativo de la idea del arte al servicio de la política. Existen imágenes que documentan este hecho y resultan en sí mismas mucho más interesantes que la obra en particular. A la manera del arte contemporáneo, la acción que ejecuta el artista toma relevancia y las fotos de este ante el carro de combate tienen un valor que nada tienen que ver con el propósito de la acción.



Paul Mathias pintando *Der Panzer Führer.* El absurdo de las maneras de un pintor tradicional ante una mole de acero que no tiene nada de bucólico. Cuando la pintura deja de tener sentido como arte se vuelve, sencillamente, mal gusto

Por esto decimos que tal vez la obra de Hitler, y la del nazismo como prolongación de sí mismo, exceda de la realización de postales. Tal vez la gran aportación de Hitler como artista sea la superación de los soportes tradicionales; la intervención sobre el mundo a escala real. Y en esto recurrimos de nuevo a la pseudomorfosis que permite relacionar por su forma obras y momentos cuya intención o contenido quizá no tengan nada que ver pero que es posible sincronizar y hace posible lanzar puentes que las conectan. Un artista captura la imagen de un carro de combate, sesenta años después la imagen de un ciudadano chino ante un blindado da la vuelta al mundo. En el lenguaje de hoy un grafiti de Bansky sería la última interpretación de la imagen.

Algunos autores dan a entender que Hitler es una especie de artista precursor del *land-art* a escala mundial, Walter Benjamin habla de arte monumental, lo cual no deja de ser un tanto sarcástico y cruel, pero dado que el mismo Hitler se consideraba a sí mismo principalmente un artista, sí podemos aceptar, con alguna reserva moral, la idea de Hitler como ese consumado maestro de ceremonias del apocalipsis.

Desde luego, poco podemos decir de él ni del régimen nazi en el terreno de las artes plásticas tradicionales. Como decimos, los pintores al servicio del Reich, naturalistas y algunos con algún talento, como Werner Peiner, Adolf Wissel y Conrad Hommel, no pasan de ser cartelistas e ilustradores del ejército, la vida familiar y los ideales del régimen. Ilustradores cuya función, como en tiempos remotos, no era dejar una huella personal de su arte sino servir al Estado con fines educativos y de propaganda, dentro de los estrictos límites antivanguardistas de un realismo heroico o romántico. El Estado nacionalsocialista se oponía de manera frontal a la idea moderna y emancipada del arte por el arte, idea que consideraba fundamentalmente judía. Esta idea se basaba en que la concepción medieval de que la aproximación a modelos estéticamente incómodos como los proporcionados por las vanguardias era síntoma de degeneración, mientras que el acercamiento al ideal grecorromano, el único no contaminado por los judíos, era el único aceptable para la representación de la patria. El antiintelectualismo nazi, igual que el soviético, imponía modelos de fácil consumo y obligaba a todos a consumirlos al modo de las clases más bajas. Arte de masas, kitsch obligatorio.

Es probable que hubiera también mucho miedo a aquello que se odiaba y que seguramente no se comprendía. Resentimiento de artista fracasado.



Reichstag ardiendo, ¿una obra de Adolf Hitler?

La creación plástica libre y pura, antes del Reich, es perseguida como se sabe como arte degenerado, confiscada, expuesta y en buena parte destruida o subastada. Muchos artistas como Otto Dix en sus obras de Weimar miran atrás, hacia la gran guerra, con un recuerdo amargo y doloroso. Advierten con sus lienzos llenos de inválidos del ejército que lucen orgullosos sus cruces de hierro que el peligro sigue ahí: serán perseguidos. No es extraño que, siendo Hitler un pintor, sean arquitectos y escultores sus más próximos, como Albert Speer, Arno Breker y Josef Thorak. La ilusión de la pintura cede paso a la presencia tangible del volumen. La idea de memoria y de historia se acomoda mejor a este tipo de soporte.

Como decimos, tal vez sea precisamente una forma de intervención sobre el escenario real lo que caracterice al Hitler artista descrito por Rafael Argullol, por Thomas Mann. Un artista de la destrucción, cuyas materias primas son los hombres, un maestro de la escenificación y los efectos especiales que toma la tierra, el planeta, el campo de batalla o la ciudad como lienzo o superficie sobre la que plasmar una creación, efímera, como una explosión o un relámpago o permanente como borrar una población del mapa.

La instauración de los efectos especiales como argumento político es una invención que corresponde en gran medida al nacionalsocialismo. La cultura soviética se queda muy atrás. Las democracias tienen en su sistema un elemento de participación del ciudadano que en mayor o menor medida las regula: el voto. Esto no es así en las dictaduras, que buscan la participación del ciudadano en la simulación, en el acto, en el desfile, en la manifestación en la que el ciudadano-número pasa a ser actor de esta representación y siente que forma parte de este sistema que le utiliza. Para esto se emplean gran cantidad de recursos que aumentan la sugestión y comprometen al actor con la causa. Uniformes, banderas, medallas, desfiles, coreografías y discursos componen estas actuaciones, pero también elementos puramente plásticos muy relacionados con la historia del arte como el empleo de la luz y el color. A medida que el partido nazi y sus ambiciones fueron creciendo, se hicieron necesarios nuevos escenarios y nuevos recursos para escenificar su poder. En 1934 el Luitpoldhain ya no respondía a las necesidades del momento y Hitler encarga a Speer su primer proyecto importante: el Zeppelinwiese, inspirado en el altar de Pérgamo, de grandes dimensiones, acabado en mármol y con una capacidad para cuatrocientas mil personas, será en lo sucesivo el marco en el que se desarrollarán las grandes reuniones del partido. En 1937 para la concentración en Múnich se ideó una escenografía basada en una columnata de luz, para lo cual se pidió a la Luftwaffe que aportara todos los focos antiaéreos que tuviera aunque supusiera dejar el espacio aéreo del Reich desprotegido. Estos se colocaron simulando una larga hilera, orientados verticalmente con el haz de luz perdiéndose en el cielo, lo que conseguía el efecto de una cortina de largas columnas: la catedral de luz, una arquitectura efímera colosal, en cierto modo clásica, pero obtenida por medios modernos. Para el gusto hitleriano, la columna, la herencia griega, no como elemento sustentante, sino simbólico es esencial: la columnata, en un sentido figurado, romántico, sin función alguna y también desprovista de proporción. Nada griega en realidad.

En total había ciento veinte reflectores que iluminaban el campo y las banderas de las unidades que desfilaban. Los que brillaban verticalmente lo hacían hasta una altura de seis mil metros siendo visibles desde una distancia de ciento sesenta kilómetros, en Fráncfort. A esto se sumaba el efecto de mil doscientos focos y cincuenta luces Kleig que desplegaban un verdadero torrente de luz que consumía cuarenta mil kilovatios en cuatro horas. Si bien no deja de ser cierto que esta práctica ya venía utilizándose en decoración de monumentos, fuentes o en exposiciones universales como la de Barcelona, la utilización política que a partir de 1933 realiza Speer es infinitamente más ostentosa.



La catedral de luz, estadio Zeppelin. El espectáculo como obra de arte y al servicio de la política. Una obra de teatro, en definitiva, con actores y escenario cuyo protagonista es Hitler

Es un principio que relaciona la intervención en el espacio con la arquitectura y, como decimos, la propaganda como arma estética de acción política.

Las manifestaciones artísticas o plásticas del Reich se caracterizan por este sentido de lo eterno y lo colosal, incluso en actuaciones efímeras como estas. La idea de lo perenne no tiene cabida en la mentalidad nazi, que busca trascender en el tiempo y la memoria a toda costa por el recuerdo, por la ruina, por la cicatriz, por el daño infligido.

El holocausto se convierte, al margen del arte oficial del Tercer Reich, al que abandonamos aquí, en el eje con esas visiones premonitorias de Goya y las realidades de un lenguaje nuevo que a pesar de Adorno, y precisamente por causa del nazismo, se produjeron en el mundo a partir de 1945.

La experiencia del nazismo, de los campos de concentración y de la poesía surgida precisamente después de Auschwitz, como la de Paul Celan, inspira a Anselm

Kiefer. Este es uno de los artistas alemanes posteriores a la Segunda Guerra Mundial más conocidos. Autor matérico, denso, de fuertes capas de grises desolados, en su obra Kiefer afronta el pasado, la memoria y toca temas considerados tabú de la reciente historia alemana, principalmente, del nazismo.

Alumno de Joseph Beuys, inicialmente basa su estilo en el de George Baselitz, y aporta a su obra un fuerte componente matérico, fusionando pintura, escultura y *collage,* fotografía mediante assemblages y es una continua referencia en cuanto a símbolos, letras, siglas, personas o lugares con fuerte carga histórica y un profundo deseo revisionista. La idea del recuerdo en Kiefer, en obras como la mirada borrosa sobre el *Uncle Rudi,* previene la amnesia tan común en nuestro tiempo y busca la cura de las heridas y la reparación de los errores. Su obra es una mirada responsable y serena, que, sin embargo, produce una terrible sensación de vértigo.



Anselm Kiefer. La representación del paisaje de la desolación

Los campos vacíos, yermos, abiertos a la imaginación y al temor de Kiefer son un primer paso, una primera pincelada aplicada sobre ese soporte al que nos queremos referir y que desde el final de la guerra se inaugura como la apertura a la utilización de la tierra como un soporte global para la escenificación, en este caso de un apocalíptico hecho artístico.

La aparición de imágenes nuevas, radicalmente nuevas, asociadas a la destrucción sin límites, son como las imágenes del holocausto, propias de la iconografía que el siglo XX y concretamente la Segunda Guerra Mundial ha dejado. Y como hemos visto ya, existen precedentes, en Brueghel, El Bosco, Callot, Goya de las re-

presentaciones de las epidemias, de la peste, de las matanzas, en las que los cuerpos se hacinan en carretadas, pero hay que esperar a los bombardeos masivos en Europa para ver la muerte caer del cielo, para ver ciudades arrasadas. Esas imágenes, como las de un automóvil a toda velocidad, las verán los hombres y, como hombres, los artistas llegados al siglo XX.

El artista siempre se agita ante la visión de lo nuevo, por humilde que esto sea, su retina está sedienta de imágenes más allá del común de los humanos y mucho más si estás imágenes exceden su capacidad de imaginar. Lo nuevo, lo morboso, lo delirante, lo mortal, lo que nos conduce al límite, lo que nos pone al borde de la muerte será buscado siempre por el arte. Esto no quiere decir que no se disfrute lo apacible, lo sereno; sin embargo, cuando la historia con sus sacudidas ha propiciado períodos agitados, el arte ha sabido siempre ser el portador de la emoción, de la tensión, del dolor. Está en *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix (1830), está en *La carga de los mamelucos* de Goya (1814) y estará en las obras que se inspirarán en los conflictos que habrían de venir.

Aparece en H. G. Wells, en su premonitoria *The World in the Air* (1908), en la que por primera vez las ciudades serán bombardeadas desde el aire: se hará realidad en Guernica, cuando aún todo estaba por llegar. Era un ensayo, y los lentos *JU 52* avanzaron sobre la tranquila localidad. Se había desatado el horror y se pintó un manifiesto cubista íntimamente unido a la historia de España.



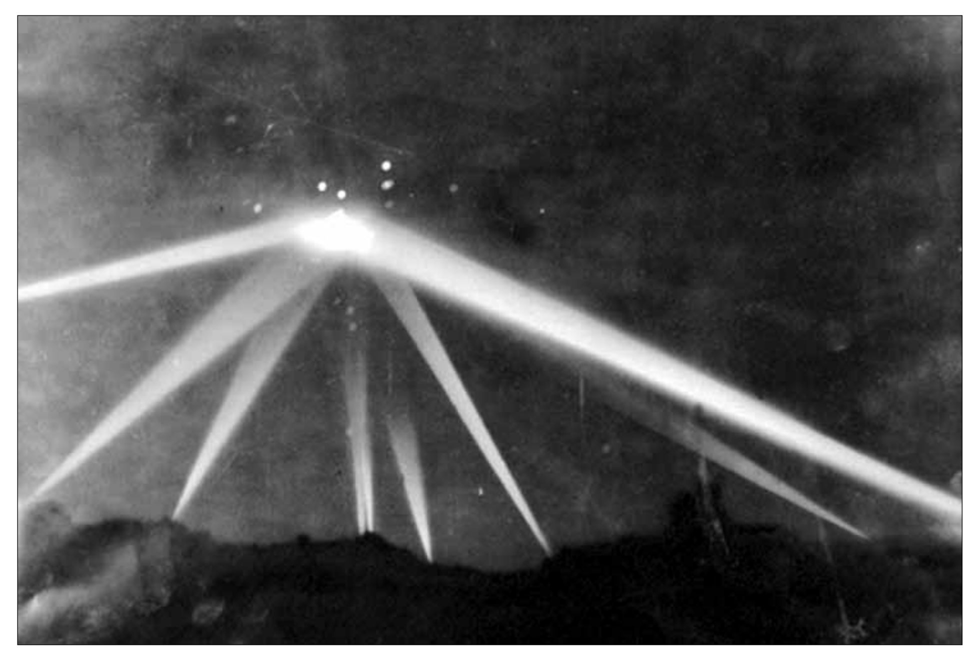
Pablo Picasso en *Guernica* hace una representación de un bombardeo. La potencia del arte está a la altura del drama representado

Después los heinkel de la Luftwaffe arrasaron Varsovia, Rotterdam, como los halifax y los illyusyn aliados destruyeron por completo Berlín, Dresde, Hamburgo, Colonia y las ciudades europeas se llenaron de haces de luz, de metralla, de columnas de fuego: se convirtieron en infiernos. La muerte llovía del cielo como un castigo de los dioses y se había acuñado una nueva iconografía, nuevas imágenes

para el horror y el apocalipsis; las sirenas, las explosiones, la pérdida total de las referencias, las noches iluminadas como días en los que como rayos las bombas hacen su trabajo en las ciudades de los hombres.

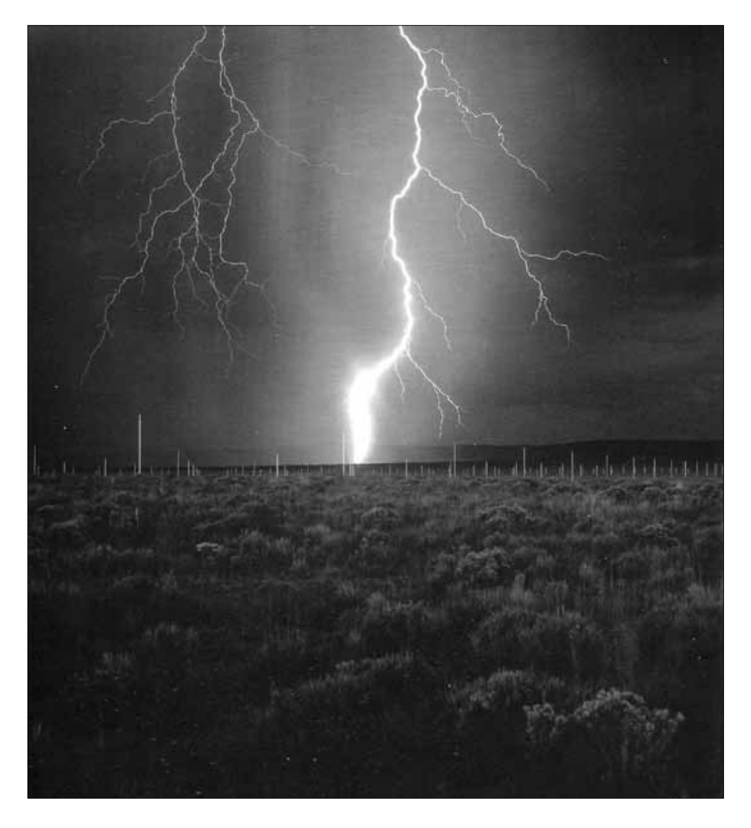
Una invención de los hombres para destruir a los hombres.

El trabajo de Walter de Maria, artista californiano fallecido en 2013, posee una dimensión en lo efímero que no queremos obviar, al menos en dos de sus obras más famosas. Conocido por ser uno de los más importantes precursores del *land-art,* pero también por su faceta musical y su participación en el *Velvet Underground,* De Maria ha supuesto en muchos aspectos un lenguaje de una sutileza y una elegancia especiales. Su intervención en Kassel, en la que un kilómetro de latón —poéticamente dorado— se pierde hacia el centro de la tierra como un radio de dos pulgadas de grosor y del cual solo es posible ver un vértice insignificante, nos habla de esa memoria, incluso de esa ocultación, de la pérdida, de lo que no puede ser visto, pero aun así está. Pensar en lo que no podemos sentir, en la obra invisible es casi una contradicción para la cultura occidental, que arroja luz para poder conocer y que, sin embargo, tiene mucho sentido en la valoración oriental de la penumbra, de la sombra, de lo que se adivina. La obra de Kassel es una de las pocas conocidas cuyo fundamento está cerca de la idea de hacer desaparecer, más que de añadir. Amén de otras obras en las que el artista decidía, en el momento de su creación, la duración de su existencia, y con ello su destrucción, o las actuaciones al modo de agresión o de destrucción de obras de arte, el radio dorado de De Maria es una obra construida para desaparecer, pero para permanecer en la memoria.



Proyectores y luces antiaéreas durante una incursión en la Segunda Guerra Mundial

Y su campo de luz: *The Lightning Field* (1977). Instalado en Nuevo México, en el que cuatrocientos postes de acero de seis metros de altura y que actúan como pararrayos ocupan una superficie de una milla cuadrada (que equivale a 2,59 kilómetros cuadrados). Aparece como una gran estructura que se encuentra con las manifestaciones caprichosas del cielo y su silencio, interrumpido por el tronar de los rayos. Según el propio autor, el territorio no es el marco de la obra, es parte integrante de ella; esta no puede separase del sol, de la línea de las montañas y del desierto. La relación con la naturaleza, aludiendo a principios ancestrales, nos trae la idea de la relación con fuerzas de la misma y en este caso nos despega de la tierra para ver el cielo como amenaza, como una fuerza en potencia. El espectáculo controlado, más o menos, de la descarga simultánea de energía sobre los postes de De Maria constituye, por su escala y por la dimensión de las fuerzas que maneja, una novedad visual en tanto que él ha decidido dónde «bombardear» la tierra y cómo se producirá el espectáculo.



Walter de Maria, *Campos de luz,* 1977. Otro ejemplo de energía y potencia. Un instante capturado

1.12.2. *Lídice*

Y llega la hora de la venganza. Asesinado Heydrich, se seleccionan dos poblaciones. Una de ellas es Lídice. De allí han salido numerosos partisanos, se sabe que el sentimiento de resistencia a la ocupación es más fuerte en este pequeño pueblo. Va a desaparecer. Será un ejemplo. No quedará nada. Nada.

Solo el recuerdo.

En 1942 Reinhard Heydrich es el Reichprotektor de Bohemia-Moravia, ocupadas por los alemanes desde 1939, parte del espacio vital del Reich. Como parte del programa de limpieza étnica y responsable máximo del mismo, Heydrich gobierna con mano de hierro su provincia donde aplica su programa y diseña su política de exterminio en todas las fronteras del Reich. El *problema judío,* según ha ido creciendo el territorio alemán, ha ido aumentando con él y con el dominio total de Europa, incluida Rusia, la opción de la deportación ya no es factible, sino hacia arriba, en forma de humo.

El holocausto había sido diseñado.

En 1942, en la mañana del 27 de mayo, dos comandos checos, entrenados en Gran Bretaña, atacan su automóvil Mercedes Benz cuando se dirigía desde su residencia al castillo de Praga. Muere a los dos días a causa de la septicemia provocada por la infección de las heridas.

Comenzaba la operación de castigo contra la población checa, que se cobraría más de mil trescientas víctimas. El 10 de junio las SS rodearon el pueblo, cerrando todas las salidas. Sacaron a la población de sus casas y fusilaron y deportaron a la totalidad de sus habitantes. Los que sobrevivieron a ese día fueron deportados al campo de exterminio de Ravensbrück, donde fueron asesinados, o bien fueron separados por motivos raciales y entregados a familias alemanas.

Posteriormente el poblado fue destruido y demolido. Lídice se borró del mapa. La propaganda alemana filmó los hechos y se conserva la película. Como en la obra de De Maria, Lídice pertenece al recuerdo, a esa parte oculta como el radio de latón cuya profundidad es conocida, pero no vista.

Semejante en su deseo de anular, de robar la memoria, el derecho de haber existido es el de algunas de las purgas estalinistas, de las que se tiene constancia, cuando, después de hacer desaparecer al individuo, se borraba su memoria haciendo desaparecer su nombre de anuarios, listados y borrado su imagen mediante una tecnología en ciernes, aun de laboratorio, de fotografías del ejército, la armada…

Es el caso de Joan Fontcuberta en su montaje *Sputnik, La odisea del Soyuz II*, que relataba la historia de un supuesto héroe de la Unión Soviética, construida con gran esmero y que se expuso en la Fundación Telefónica de Madrid en 1997. En ella Fontcuberta mostraba el antes y el después de las fotografías de infancia, de la familia, de la Academia del Aire, fotografías en las que los servicios secretos soviéticos habían borrado la imagen de un antiguo héroe de Unión Soviética, ahora disidente.

Por lo general, la acción de arte es una suma, una adición. El artista fabrica, construye, deposita un objeto en algún lugar, pero la acción del holocausto e incluso el deseo de eliminar, de borrar de la memoria, de negar el derecho a haber existido nos pone en la situación de plantear obras que, ante este nuevo soporte, su función debería ser la de sustraer.



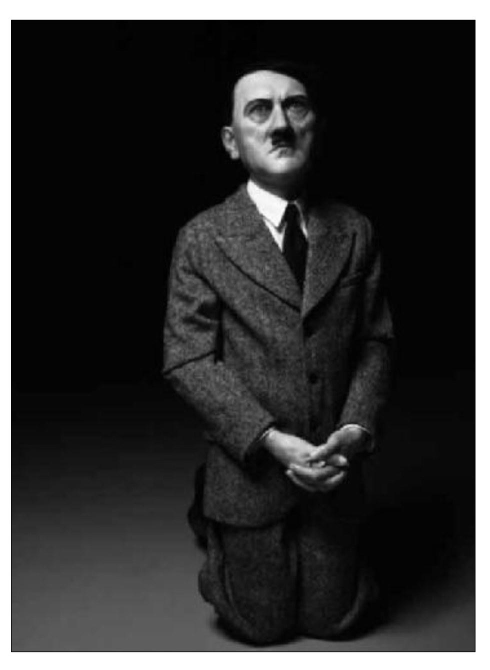
Joan Fontcuberta, *Sputnik*. La mentira y la simulación. Hacer creíble lo que no es

Tal vez el Hitler niño de Cattelan (2011), todavía inocente, nos haga dudar, pero no lo consigue plenamente y apenas nos conduce a un malestar pasajero. Un Hitler arrodillado, rezando en Auschwitz, es más turbador que otra cosa. El *Fatherland* utópico del cine que muestra la Germania victoriosa tiene los días contados por no poder guardar sus propios secretos, su propia vergüenza.

El arte no es capaz de igualar en negación la herencia del holocausto, pero propicia la invención de lenguajes a partir de este.

Tal vez la obra de Maurizio Cattelan no hubiera sido posible en un mundo en el que no hubiéramos conocido historias como estas. El irreverente artista italiano basa su trabajo en la provocación, en un aparente *no poder ir más allá,* en su lenguaje, en el que hay importantes obras en relación con el nazismo. El sentido del humor delirante del italiano y la ruptura de los límites son casi una categoría dentro del arte contemporáneo, y resulta extraño lo contrario. La obra de Cattelan, como otras, contemporiza lo terrible, nos recuerda esa banalidad del mal convirtiendo las imágenes del horror en simples iconos pop. Con obras como un Hitler vestido de niño, de rodillas en actitud de oración o de súplica, titulado *Him,* o una serie de orificios practicados en una pared por los que asoman brazos extendidos haciendo

el saludo nazi. La propia museografía de las exposiciones de Cattelan tiende a desacralizar los objetos, lo cual sí es muy importante y novedoso en el panorama actual. En la exposición realizada en el Guggenheim de Nueva York en 2011 reúne de forma masiva las piezas, que cuelgan sin orden en el interior del edificio. Pinceladas de un todo.





Maurizio Cattelan, *Him* y *Niños ahorcados.* Un Hitler niño, penitente, que es transportado en su rezo por numerosos escenarios y los niños de Cattelan

Capítulo 2
Arquitectura

2.1. La construcción y la destrucción

La arquitectura dentro de la filosofía del nazismo es un valor fundamental. Hitler es ante todo un afanado amante de la arquitectura y tal vez, como dictador, cada vez más seguro en su poder, o por el contrario, como una muestra de inseguridad, quiere dejar un testimonio eterno a través de la arquitectura. Y como dictador totalitario cuyo proyecto es Alemania y la germanización de una buena parte del mundo, al menos, el dominio total de Europa y la unidad de un todo alemán tiene una visión completa y única. No olvidemos que además de un criminal es un artista, y no un artista de pacotilla. Hitler se siente artista hasta la médula y buena parte de su filosofía ética está basada en apreciaciones estéticas de la vida y el mundo. Así pues se parte de un sentido de unicidad bastante simplista a la hora de proyectar la Nueva Alemania. Investido de un poder infinito que le permite expropiar y construir todo cuanto quiera y como quiera y con territorios cada vez más bastos bajo su control, el mundo se le hace pequeño y la idea de la Gran Alemania que claramente dibujó en su juventud comienza a ponerse en práctica. Y se hace, como no puede ser de otra manera, bajo un estilo que da seguridad, fácil y de alguna forma, no lejano a la moda. Un neoclasicismo estándar bastante hinchado, cada vez más y más gigantesco hasta llegar a la desproporción obsesiva. La conexión del neoclasicismo con estilos modernos es sencilla; su desnudez llevada al extremo, próxima a la imagen de fortalezas hablaba de poder y reflejaban la seguridad del régimen. El estilo, limpio y frío, tiene la singularidad de poder pasar por moderno y clásico a la vez, sin ser ninguna de las dos cosas, pero al menos teniendo una cierta coherencia. Es tan correcto que es difícil que esté mal. Con frecuencia el estilo arquitectónico hitleriano (decimos hitleriano, pues, pese a la literatura vertida por sus arquitectos, muchas veces sobre sí mismos, la arquitectura nazi era él hasta el último detalle) no era sino un pastiche de la admiración del Führer por la arquitectura clásica o una readaptación de las

obras de arquitectos neoclásicos, como Karl Friedrich Schinkel. Y la uniformidad. Lógicamente, dotado de un gran poder, se propone realizar una reestructuración de Alemania, sobre todo de cinco ciudades, las ciudades del Führer: Berlín, Hamburgo, Linz, Núremberg y Múnich, cuya fisonomía iba a cambiar de manera radical, y de alteraciones más o menos comprometidas en al menos otras veinte y hasta cincuenta, según algunos autores. Y esto como proyecto personal. Para ello, la uniformidad será absoluta, lo cual tiene todo el sentido. Él va a cambiar Alemania y va a decidir sobre la vida y la muerte de millones de personas. Él decidirá en qué clase de ciudades viven.

Resulta interesante contrastar cómo en el fondo subyace una visión teatral, casi operística de la realidad. Hitler todopoderoso, constructor de escenarios permanentes para epatar al pueblo. Porque esa es la función en gran medida: la de asustar y la de mostrar por una parte al pueblo alemán su grandeza y la de intimidar al resto de las naciones. Y quiere hacerlo a través de la arquitectura, más aún que a través de la guerra.

Hitler quiere hacer de Berlín, de Linz ciudades modelo, perfectas, que desafíen al tiempo, ciudades del arte y para el arte. Y busca arquitectos. Prefiere la compañía de los arquitectos a la de los generales, se siente igual que ellos, con ellos es humilde, pero no nos engañemos, el maestro es él; los diseños son suyos. Encuentra un lenguaje que le resulta cómodo, adapta una forma neoclasicista con algunas gotas de modernidad y de cuando en cuando se deja fascinar por los rascacielos, por lo vertical. Y hace a sus arquitectos aprender el lenguaje y producir, producir…

Y mira de reojo a sus vecinos y piensa en construir rascacielos más altos que los estadounidenses aunque odia en profundidad ese modelo urbano. Teme que Stalin construya una cúpula más alta que la suya y se consuela pensando que algún día atacará la Unión Soviética y el edificio no podrá construirse… Casi delira, razona como un colegial, pero vive para ello, hasta el final.

Controla la totalidad de los proyectos, corrige un ángulo de una calle para obtener una mejor perspectiva, añade metros a una torre, maneja datos, memoriza, dibuja él mismo. Su visión estética es total. Tiene muy claro cómo debe ser y, por lógica, un proyecto unitario como el suyo no admite diversidad. Es un gusto único y se utilizan todos los medios para ponerlo en práctica: La creación de un escenario. De alguna manera está fascinado por la lección de la historia y se propone falsificarla.

Algo en lo explicado nos induce a pensar, a sospechar. Tal vez los medios para tal fin, tal vez el poder empleado. Un hombre con la atribución de diseñar el mundo.

Si la cuestión inicial es en realidad *la belleza* y *la construcción* y el resultado ha sido el horror y la destrucción, cualquiera se puede preguntar en qué punto se ha producido la corrupción de los conceptos, el desvío, la perversión. ¿Partimos de una mentira, es decir, el fin último es el genocidio y los medios son los justos para tal fin, o el crimen es un medio terrible para un propósito absoluto y que no admite medias tintas?

La cuestión es importante porque de ella devienen los medios que se ponen y que acaban definiendo a una sociedad. La tendencia natural de los Estados, también de los democráticos, es a crear mecanismos de control y a dirigir la vida de sus ciudadanos. Si nadie controla a su vez al Estado, es decir, si los ciudadanos pierden la capacidad de vigilar a sus instituciones, se corre el riesgo de perder, con toda seguridad, una buena parte de los derechos. Esto es claro. El Estado, además, posee el monopolio del ejercicio de la fuerza, lo que lo convierte en un elemento de poder que puede ser absoluto y actuar con total desprecio por los derechos de los ciudadanos. Los elementos están ahí, es necesario querer utilizarlos. Una sociedad perfecta, utópica desde un punto de vista político, es una sociedad homogénea, sin oposición, sin minorías, sin voces; en lo estético, en la visión de un artista —quizá los artistas no deberían gobernar— es una sociedad bella. Las utopías son terribles.

Una idea extendida y que entra en contradicción con esta búsqueda de la belleza es la del mal gusto como denominador común del nazismo. Pero ¿esta idea es verdadera? Estamos ante un sistema que podríamos denominar de extremos. Por una parte, el nazismo tiende hacia una espiritualidad y un academicismo en lo estético que contrasta con una absoluta brutalidad de los medios aplicados para conseguirlos. Como paradoja, la sensibilidad artística y musical del dirigente nazi no tiene nada que ver con la actitud inhumana hacia los que no se integran en este arquetipo. La idea vulgar pero tantas veces escuchada de que el arte, su enseñanza, su conocimiento, hace personas sensibles y mejores, de que la belleza nos forma y nos integra no es cierta. Entonces, ¿los nazis tenían buen o mal gusto? Es casi una cuestión moral y da lugar a otro tópico. Por tanto, como tal, merece al menos una revisión periódica. No podemos conocer apoyándonos en los tópicos. Resulta muy fácil decir esto o todo lo contrario, y mucho más después del siglo XX, de la experiencia vanguardista y del arte moderno con su divorcio definitivo del público. Es muy fácil ir con la corriente y afirmar que la estética del nazismo nos desagrada y pertenece al ámbito del mal gusto: una especie de neoclasicismo megalómano en la arquitectura y el urbanismo, y una enfermiza persecución de las vanguardias en pintura y escultura. Tal vez el nazismo es como el personaje de Erich von Stroheim, *el hombre que a usted le gustaría odiar*, en *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937).

Es necesario afirmar que el nazismo adolece de un completo mal gusto en cuestión estética, porque de otro modo, es decir, si *nos gustara* lo que vemos, estaríamos como aquellos incautos de las décadas de los 30 y los 40: indefensos ante la fascinación del fascismo. ¿Nos está permitido disfrutar de unas formas cuyo contenido no compartimos? ¿Podemos separar forma y fondo?

Sin embargo, en su momento las estéticas racionalistas y futuristas que están en el origen de la estética nazi y más aún en el fascismo tenían sentido, estaban de moda; grandes arquitectos de la modernidad sin los cuales no podemos entender la arquitectura contemporánea, como Walter Gropius o Mies van der Rohe, firmaron proyectos para Hitler, o como Terragni en la Italia de Mussolini. La moda,

lo elegante, esa voluble tendencia que hace y deshace, tan poco fiable pero que puede regir el gusto de un momento de forma absoluta, manda.

Se sabe que Jean Cocteau o Salvador Dalí elogiaban abiertamente la obra de Arno Breker, el escultor predilecto de Hitler, en épocas aún tempranas del nazismo. Supongo que sería igual de fácil rechazar la obra de un nazi, como en un principio lo fue dar la bienvenida a un trabajo emergente y del que no se sabía nada. Ocurrió con mucha frecuencia en la época de las vanguardias. Breker trabajó las fachadas de diversos ministerios nazis, diseñó adornos para un futuro, nunca construido, arco de triunfo de ciento veinte metros de altura. Leni Riefenstahl rodó un documental sobre el escultor del que Dalí dijo en 1975: «Dios es la belleza y Arno Breker, su profeta». Jean Cocteau lo consideró en 1928 «el escultor más vital» de su época y una «gran esperanza para el futuro».

Hitler se afanaba en encontrar arquitectos que conectaran con su visión. Para él la función de un edificio definiría su forma, pero en un sentido historicista. Es decir, un teatro tenía que ser reconocido como un teatro porque los teatros siempre habrían sido así. Las innovaciones en materiales, experimentalidad y atributos de la modernidad le molestaban y solo podía tolerarlos en determinados edificios. Podía aceptar el cristal en una factoría si la hacía luminosa y mejoraba la producción, por ejemplo, pero nunca aceptaría que un ministerio se alejara mucho en aspecto de un templo griego. Una sucesión de columnas, o pilastras, jalonando una fachada, creando un ritmo, repetitivo, monótono, impersonal, por supuesto; frisos corridos, paños desnudos emulando órdenes clásicos pero reducidos al máximo y escalas lo más grandes posibles eran las señas de identidad o las claves para agradar al Führer. La negación de una personalidad diseñadora es una de las claves de la arquitectura que entusiasmaba a Hitler. No podía haber ni un atisbo de humanidad. Solo a partir de las olimpiadas de 1936 se convenció de la importancia de conjugar el dinamismo y la plasticidad de la escultura con la arquitectura. Aun así, las esculturas que se habían de integrar en la arquitectura las diseñaba él.

En la búsqueda de arquitectos que sean capaces de dar forma a sus precisas ideas, Hitler conoce a Troost (Paul Ludwig Troost), un hombre frustrado, nazi militante y con ideas un tanto anticuadas y rápidamente se siente identificado con él. Visita su estudio y termina haciéndole importantes encargos. Discute con sus arquitectos, Hitler deja de lado, o al menos siempre tiene tiempo para los pormenores de un diseño, dibuja por las noches y se levanta muy tarde, y vuelve al trabajo. Finalmente encarga a Troost la Casa del Arte Alemán, en Múnich, un frío corredor con una columnata semejante al Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel y que popularmente termina siendo conocido como «el puesto de salchichas». Será el *primer edificio bello del Reich*, según Hitler, Troost no lo verá concluido, pues morirá en 1934. Le sucederá el controvertido Albert Speer.

Speer, como otros, fue ganando su posición junto a Hitler y sumando proyectos que en su construcción definían la apariencia estética del Reich. El estadio Zeppelin, la Catedral de Luz, la Nueva Cancillería del Reich y otros proyectos son

suyos. También firmó el pabellón alemán en la Exposición Universal de París. La historia de este pabellón es interesante. Enfrentado al soviético, a ambos lados de los Campos Elíseos, el espionaje alemán consigue conocer los detalles del diseño de su vecino comunista. Una mole vertical coronada por dos esculturas que avanzarán impetuosas hacia el edificio alemán; todo un desafío. No está mal, pero Speer, sabiéndolo, puede superarlo y opondrá una torre de altura superior desde la cual un águila los contempla. Dialéctica prebélica, ambos pabellones fueron premiados con sendas medallas de oro. Cerca quedaba, como última resistencia, el pabellón de la República española, de estilo racionalista.



Desfile ante la *Casa del arte alemán,* «el primer edificio bello del Reich», de Troost, popularmente conocido como «el puesto de salchichas» por su aburrida columnata

Mientras, desarrolla el concepto del valor de la ruina, que entusiasma a Hitler, que ordenará que los edificios más importantes del Reich se construyan pensando en este futuro. Se piensa en el futuro como un pasado que ha de venir.

Y se plantea Germania. El canciller le ordenó elaborar planos para reconstruir Berlín como capital del mundo, Welthauptstadt Germania. Speer elaboró un trazado que se basaba en una larga avenida de más de cinco kilómetros que corría de norte a sur y que el arquitecto llamó Prachtstrasse, la calle de la Magnificencia. En el extremo norte de esta avenida Speer dispuso la Volkshalle, un enorme edificio de asamblea, de inspiración clásica, que basado en el Panteón de Roma debía superar a San Pedro. Estaría cerrado por una gigantesca cúpula de más de doscientos metros

de altura y con espacio interior para ciento ochenta mil personas. Este edificio, casi imposible de construir, según estudios actuales habría permitido el desarrollo de nubes en su interior. En el extremo sur de la avenida habría un arco de triunfo, también de colosales proporciones, al menos ciento veinte metros de altura, diseñado con precisión por Hitler en su juventud y capaz de contener el Arco de Triunfo de París. La idea comparativa era fundamental en Hitler, todo tenía que ser más grande como sinónimo de mejor y el alemán, al llegar a Berlín, debía quedar inevitablemente absorto y reconocer el lugar al que pertenecía, como del mismo modo el no alemán debía sentir el miedo y reconocer a sus señores, sus amos. Todo quedó en una maqueta, en un proyecto desmesurado. La belleza era un arma política y un fin en sí misma. La maqueta acompañó a Hitler al búnker en sus últimos días, fue su refugio cuando todo estaba perdido. Fue un Nerón.

Así pues, la línea divisoria entre el buen y el mal gusto no suele estar clara, no lo está hoy y supongo que tampoco lo estaría en la época. Más aún si tenemos en cuenta que el arte oficial, dirigido a una clase media, representaba una especie de academicismo con tintes modernos y maquinistas que pretendía ser agradable a los sentidos mientras el arte de vanguardia en Alemania, de artistas como Dix y Grosz —el *auténtico arte*— se alineaba con un cierto feísmo cuyo fin era agitar los corazones.

La belleza, como cómplice del Reich, se ha convertido en culpable de los más horribles crímenes y tal vez hoy nos ha abierto los ojos a una forma de ver más humana, más sensible… A veces, solo a veces, pues vivimos en una época en la que los medios de comunicación y la cultura de masas en general son portadores de una sobrevaloración de la belleza hasta extremos nunca vistos antes.

Hablando de historia, es un error pensar en el devenir y en la sucesión de estilos como algo lineal, en el que estos se suceden como los capítulos de un libro, uno detrás de otro. La historia no es así, es más bien un sistema de causas y reacciones. El siglo XVIII vio el fin del Barroco, un movimiento que rompiendo con el Renacimiento disponía sus elementos fuera de los parámetros del gusto clásico. Los estilos siempre evolucionan hacia el manierismo y al llegar a este desaparecen, hasta que vuelven a ser visitados. Además la división en Europa entre la Reforma y la Contrarreforma aleja para siempre ya la percepción del arte y su sentido entre los países del norte y del sur. Los del norte, como respuesta a los fastos de una iglesia envilecida, optan por la sobriedad en sus órdenes artísticos, en el camino hacia lo mental y hacia el romanticismo nórdico y la filosofía. Los mediterráneos, Italia, España, abrazan un sentimiento místico rodeado de triunfo, pero que lleva de otro modo al conocimiento nada ideal del ser humano y la virtud. La evolución y el agotamiento barroco propiciarán la llegada de la edad contemporánea, la Revolución francesa y las revoluciones liberales. Neoclasicismo y Romanticismo se conjugan en un mundo nuevo y aparece una nueva visión del pasado y del futuro: las utopías y los sueños.

El Neoclasicismo que surgió en el siglo XVIII es una puesta al día de la visión occidental del mundo clásico, influido por el *Grand Tour,* por la Enciclopedia y por las revoluciones liberales. Del mismo modo que el Renacimiento italiano durante

el *Quattrocento* y el *Cinquecento* fue a Grecia y a Roma como un despertar del humanismo frente a la espiritualidad burguesa del gótico. El nuevo estilo clásico es una reacción contra el decadente Barroco y su estertor, el Rococó. La historia cumple así su misión pendular, alternando períodos románticos simétricamente con etapas mentales y puras. Y todo, es decir, la suma de todo, es el arte y el mundo. A un Neoclasicismo, a veces aburrido, pero también revolucionario (como en David, como en Ingres) se opone un Romanticismo con el que se solapa y convive. Una era romántica que verá nacer nacionalismos, creación de Estados, exaltación oscura y medieval o brillante y exótica. Un Romanticismo que inventará el paisaje, pero no como Patinir, sino evocador, como el de Constable o Turner, y también un Romanticismo que se detendrá ante las ruinas y las adorará. Las ruinas, he ahí el camino. Destruir. La pasión por la historia y por el historicismo tiene en John Ruskin, en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y en *Las piedras de Venecia* (1851-1853), una nueva mirada sobre el pasado, subjetiva y cargada de literatura, de castillos, de leyendas, y no solo en Escocia o en Inglaterra, sino también en Alemania.

2.1.1. *Nazismo y arquitectura. «¡Qué gran artista muere conmigo!»*

Recordamos al emperador trovando ante la maqueta incendiada de la ciudad de Roma. Las maquetas como reemplazo, como juguete de cartón o como decorado, del Barroco a nuestros días. Nerón, al menos aquel Peter Ustinov de Hollywood (*Quo Vadis?*, 1951), cuya imagen suplanta en nuestro imaginario a cualquier busto del emperador romano, también las tenía; los faraones las tenían y Hitler, como un Fausto con su Mefistófeles. Speer no podía ser menos.

El Nerón del celuloide, otro dictador megalómano genocida y supuestamente artista, contemplaba aburrido la capital del mundo a través de vidrios coloreados en el delirio de verla arder. Destruir para recrear, como artífice, como artista, como dios. *Qualix artifex pereo!*

Pero es Hitler como ningún otro quien ha encarnado esa metáfora de destrucción cuya sombra perdura hoy día. Hitler, que ha desplazado al demonio o a cualquier otro tirano en la cultura y de quien solo podemos hablar hoy en términos de exageración. Él es también el sumo sacerdote de la destrucción. Hitler artífice, creador de escenarios para la eternidad, constructor de las ruinas del porvenir. ¿Acaso el arte y la tradición occidental no son herederas en gran medida de la valoración desmedida de unas ruinas?

La cultura occidental se ha erguido por la adoración de ruinas que han sido clásicas por el tránsito y la pervivencia como tales, y es su cualidad la que da carta de naturaleza de clasicismo.

Y es esta una cuestión enraizada en Alemania, en el Romanticismo nórdico y en ese deseo de los germanos de ser, a toda costa, griegos. En definitiva, de tener un pasado, una historia a la altura de las expectativas nacionales. Hitler sentía vergüenza y se burlaba de Himmler cuando este patrocinaba proyectos arqueológicos destinados

a excavar túmulos y emplazamientos germánicos, pues sabía que estos eran contemporáneos de aquellos de la Grecia y la Roma clásicas a los que envidiaba y a las que deseaba mirar. El alemán se sentía empequeñecido ante Grecia y ante Roma.

Y así, la valoración de las ruinas griegas y romanas (pero sobre todo griegas en este momento) como germen de un mundo nuevo y a la vez clásico lleva a diseñar una ciudad sin color, apenas con texturas. Una ciudad que quiere ser una maqueta, un diorama, un anhelo de un mundo perfecto, y que tal vez nunca sea, salvo tal vez de nuevo destinada a alcanzar el clasicismo mediante el tránsito por la ruina. Las ciudades griegas y romanas —lo sabemos hoy— no eran blancas. Lo sabía Lawrence Alma Tadema, pero por el camino de su ruina han llegado a nosotros como blancas, sin color y sobre esa idea falsa, las coloridas polis griegas se convirtieron en las ciudades blancas del Neoclasicismo. La serenidad inventada del clasicismo griego, en lo que al color se refiere, se hizo norma en la edificación de edificios públicos y los panteones nacionales, los parlamentos y los edificios emblemáticos fueron —y son— casi siempre blancos. El granito era el material que por imperecedero fue elegido por Hitler para erigir la nueva Germania, Linz. Las nuevas ciudades del Reich y su escala debían ser tan gigantescas que, pasados mil años, su ruina fuera imponente. Se estudiaron los edificios y en sus bocetos se incluyeron anotaciones y dibujos de cómo debía ser su aspecto cuando quedaran en ruinas. Esta, desde los románticos, es la lámpara del clasicismo y la llave de la verdad: lo que es ruina ha sido grande y, por tanto, verdad.



Fotograma de *Fatherland,* la única «realidad» que ha conocido Germania

La sacralización de las ruinas y su reconstrucción para cumplir el deseo de ser clásicos pasa de forma obligatoria por la maqueta. Esta permite distanciarse, mirar desde arriba, recrear… Las ciudades que nunca fueron, o las que nunca veremos, pueden ser reinventadas. La nueva Germania que había de reemplazar al viejo Berlín o la ciudad de Linz nunca fueron salvo en la mente de Hitler y Speer, y nunca parecieron tan reales como en aquellos modelos.

Estas eran un fin en sí, eran el escenario de la destrucción, el solar de la edificación de un sueño de belleza y muerte llevado al paroxismo. Como Palladio destruyó barrios medievales enteros para dar paso a la ciudad renacentista, por el delirio de aquellas maquetas se arrasó Europa.

Resulta poco menos que imposible por aquello del *ganaron ellos* ya mencionado no saltar de un tema a otro y no plantear aquí si realmente hablamos de nazis o bien si estos son el pretexto para jugar con lo prohibido, con lo asumido; para jugar en definitiva con las ideas.



Hitler ante la maqueta de Linz. La maqueta fue la forma de ficción en la que Hitler proyectó sus sueños

Haciendo memoria, las ruinas son un invitado nuevo en nuestra historia. El castillo, abandonado por reyes y nobles, cede su lugar al palacio y es olvidado. Por románico y gótico, desaparece del paisaje y habrá que esperar a John Ruskin y a Viollet-le-Duc y las visiones románticas de la historia de Walter Scott, de Washing-

ton Irving o de Gustavo Adolfo Bécquer en la literatura o de David Roberts o Pérez Villaamil en la pintura del siglo XIX para contemplarlos, como ruina, convertidos en clásicos. Anteriormente podríamos encontrar representaciones del castillo, no de la ruina en paisajes góticos y renacentistas, integrados en el paisaje natural y tratados de forma fantasiosa. En esta época el castillo (no es nada casual que sea una construcción militar) parece integrarse como un elemento de imaginativas representaciones de la naturaleza, que parece rematar y con los que se pueblan los fondos de las pinturas murales o de caballete. El castillo aquí asemeja competir en algunos de estos autores como Patinir, en el que la naturaleza y en especial algunas formaciones rocosas aparecen desbordantes y majestuosas y pueden llegar a asemejar fantasiosos castillos mientras que estos, también irreales, brotan como caprichos de la naturaleza acentuando un marcado carácter paisajista. Hans Memling en *Alegoría con Virgen* (1479-1480, París) representa a la Virgen encastillada, emergiendo de un grupo de rocas, como si del remate de un torreón se tratara.

El castillo hasta asociarse con la idea de palacio no es contemplado como construcción bella, como puede ser la catedral, sino como objeto de utilidad militar y no es hasta su paso por la ruina cuando se hace evocador. Será en los siglos XIX y XX cuando se extenderá lo que algunos autores conocen como la espantosa costumbre de construir castillos modernos. Es una cuestión de simetría temporal y de vanidad.

Umberto Eco, en su *Historia de la fealdad,* no incluye el castillo como feo, pero sí dedica un capítulo a la fealdad de lo industrial, en cuyo título (Torres de hierro y torres de marfil. La fealdad de lo industrial. Capítulo XII*)* al referirse a torres entendemos que establece alguna similitud con el castillo. En el citado texto alude a William Hogarth y a William Blake como introductores de la fealdad urbana y como precursores de Gustavo Doré en las artes gráficas y de Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Émile Zola, Robert Louis Stevenson, Jack London y George Eliot en la literatura.

A pesar de ello consideramos bello un grabado de Hogarth, del mismo modo que una cárcel de Giovanni Battista Piranesi, cuya plasmación estética es muy próxima a la catacumba y al castillo, como encontramos bello, al menos hoy, un paseo por las desmesuradas calles medievales de Perugia o Edimburgo. Considerando, pues, que el castillo, principalmente en sus primeras manifestaciones, constituía una mole oscura y encerrada en sí misma, ¿no sería lógico considerar que este no ha sido entendido como estético hasta tiempos recientes del mismo modo que los conceptos de fealdad y belleza han ido cambiando con el tiempo? Los cánones de belleza se han ido creando en tanto que han sido tradición y la arquitectura se ha encargado de embellecer el castillo, como las artes aplicadas han hecho bellas las armas o en definitiva el arte embellece la guerra.

Tal vez resulte paradójico pero se trata de una de esas contradicciones esenciales para la comprensión de la historia humana, la de la fascinación por lo feo, lo dañino y la asociación entre conceptos morales y estéticos.

Si el castillo ha sido pintado es porque ha sido considerado pintable y posteriormente pintoresco por los artistas. No obstante, habrá que esperar para encontrarlo

como elemento protagonista de una composición. El Romanticismo vuelve su mirada hacia lo turbio, manchado de sangre y oscuro.

Alejado de la ciudad ideal, de la Germania aún por edificar, el castillo medieval y oscuro también tuvo precisamente por gótico un papel importante en la liturgia del nazismo. Wewelsburg, un viejo castillo alemán, fue elegido por Himmler como templo ceremonial para los ritos de la orden de las SS. Se restauró (se falsificó) y se creó una iconografía medievalizante basada en la estética de las runas, de las órdenes teutónicas y de las leyendas artúricas. También el estilo frío y desnudo del revival neoclásico proyectado para las ciudades alemanas tenía mucho de fortaleza. El castillo, contrapunto de la ciudad ideal, como en tiempos pasados: de nuevo un decorado.

2.1.2. *El valor de la ruina. El escenario del sueño*

Por todo lo visto, el Romanticismo presta un valor especial al ayer, no solo como tal sino como ruina, definitoria del paisaje. En ocasiones, un templo, una abadía, un castillo ruinoso, como elemento de un pasado, es recuperado por el pensamiento nacionalista. En la pintura romántica el pasado, sea en ruinas o no, como parte del entorno, adquiere un valor simbólico especial que se traduce en su importancia material en los lienzos. Desde este momento, la ruina toma un nuevo significado, como referente histórico para el pensamiento nacionalista y recupera el arte clásico pero también el Románico y el Gótico como expresión de una espiritualidad cristiana muy acorde con el pensamiento romántico.



Paisaje con ruinas de Schinkel. El romanticismo, y especialmente el alemán, con su gusto por las ruinas, por el mundo griego, es clave para entender el nazismo

El *Grand Tour* como primer fenómeno turístico europeo, los viajes que los jóvenes hijos de las familias nobles y adineradas, principalmente británicas, realizan a Italia atravesando Francia, Alemania, Suiza, y a veces España, llegando a

Grecia, como Byron, o hasta Jerusalén, alimenta este amor por las ruinas de un pasado al que se mira con respeto. La arquitectura romántica está llena de sueños traídos de Oriente, como Brighton Pavilion, un sueño de *Las mil y una noches*, o Calton Hill, una acrópolis que pretendía convertir Edimburgo en la *Atenas del norte*. También es la imagen, después, de las mansiones-castillo, de las vanidades del hombre. En Estados Unidos, cuyo pasado carece de ruinas en las que buscar una historia de mitos y leyendas, estos se fabrican. La moda de comprar, reconstruir e inventar castillos llena de aberraciones el paisaje de los siglos XIX y XX. Son las imágenes literarias de *El gran Gatsby* y de *Ciudadano Kane*, llevadas al cine, pero también será la imagen de *Metrópolis* y de las ciudades del cine de ciencia ficción.

La ruina, en la representación del paisaje, del castillo, de la antigua cultura o de la ciudad destruida, aparece como parte del entorno y se desarrolla un gusto por la misma, una atracción por lo destruido, bien por las guerras y la mano del hombre, bien por el paso del tiempo. Las heridas de la arquitectura o el envejecimiento de esta, con su erosión y su desgaste, pasan a formar parte del paisaje y con él del paisajismo. Con el transcurrir del tiempo el siglo XX traerá imágenes de ciudades devastadas, reducidas a cenizas, a cuadrículas o a esqueletos grises y negros, en los que aún podemos encontrar una rara belleza. De este modo la ruina se vuelve a hacer arte, de la mano de la fotografía o de la pintura en obras como las de Gerhard Richter en su *Panorámica de Madrid* (1968), que, sin ser ruinas, lo parecen. Tal vez Richter constituya otro paso de un movimiento pendular de destrucción y creación. Quizá las ciudades de Richter sean también ruinas en potencia.





Las imágenes de Dresde devastado y esta pintura de Richter, del expresionismo alemán, poseen un raro parecido. ¿Tal vez las ciudades son en todo caso ruinas en potencia?

La distancia con lo real, la pérdida de referencias permiten tanto en la ruina real como en la maqueta adquirir una visión casi lúdica del conjunto. Una visión de superioridad, de control y diseño. No hay ciudades tan bellas como las maquetas. Como decimos, las maquetas, como fantasía pero también como potencia, siempre han estado ahí. Existe un deseo de construir maquetas para luego soñar con otras realidades. Son el primer paso para la utopía.

Ambas tienen un papel fundamental en el drama que se avecina. Un proyecto que exige la destrucción de Europa. Un futuro que emergerá de la ruina y la destrucción para hacerse clásico mediante, también, su paso por la ruina. Y la maqueta como una promesa, que será, en su irrealidad, lo único real. Lo único real, junto con la destrucción.

De este modo, occidente ha construido su tradición de belleza releyendo este canon y el nazismo, intentando asumir esa identidad, enarboló de forma natural la bandera de la belleza como única ideología. La trampa estaba tendida y Hitler aguardaba.

Porque hay más: en esta visión ideal, siempre perfecta, se esconde un programa, una falsa ideología, siempre la misma. La ciudad perfecta es la ciudad fascista, sea Germania, *Metrópolis* o el escenario industrial de *Tiempos modernos*. El culto a la belleza, a la perfección, es siempre llevado al paroxismo de la aniquilación. La belleza no tolera, no convive, paga un tributo: un mundo perfecto lo es siempre a costa del propio mundo.

Pero la idea de la ciudad perfecta es un viejo sueño, una utopía que se ha ido renovando en cada período y que ha tenido significados diferentes, unas veces formales, otras sociales y con la que han soñado arquitectos artistas y príncipes.

La historia de las ciudades y el urbanismo está de sobra documentada por lo que no nos detendremos sobre ella, si acaso puntualizaremos algún detalle que tenga que ver con este relato. Por alguna razón nos interesarán ciudades cargadas de historia, ciudades que generan literatura, historias particulares.

2.2. Ciudades amenazantes

Todas las ciudades ideales tienen mucho en común. La mayoría no pasan de ser fantasías, maquetas y en el celuloide las dos cosas.

El siglo XX ha visto en el cine su marco ideal para la representación de la ciudad ideal. *Metrópolis* (1927), *High Treason* (1929), *Una fantasía del porvenir (Just Imagine,* 1930), *1984* (1955 y 1984), *La vida futura (Things to Come,* 1936), *Fahrenheit 451* (1966), *La carrera de la muerte del año 2000 (Death Race 2000,* 1975), *THX 1138* (1971) *o La fuga de Logan (Logan's Run,* 1976), en la que el holocausto estaba implícito y otras muchas producciones distópicas que han recreado mediante maquetas y decorados un tipo de ciudad del futuro, una ciudad maquinista, futurista e industrial, una ciudad perfecta. Una ciudad de la que se desea escapar.

Así, el cine de las décadas de los 20 y los 30 vio construirse hermosas maquetas, escenario de ciudades con connotaciones fascistas donde, como en *Tiempos modernos,* la estética *art déco* disimula una opresión cruel que borra cualquier atisbo de libertad. La ciudad en el cine de ciencia ficción es lo opuesto a la naturaleza y también a la expresión de la libertad individual. Estas ciudades funcionan como modernos laberintos, como el claustrofóbico Bespin de *El imperio contraataca* (1981), de clara inspiración *déco,* o como la Estrella de la Muerte de *La guerra de las galaxias* (1977). O como la ciudad oscura y húmeda de *Blade Runner* (1982), plagada de anuncios luminosos que en tanto recuerdan a estructuras de arte contemporáneo. La idea de la ciudad de la que se quiere escapar, de barrios londinenses como el Thamesmead de *La naranja mecánica,* nacidos de los mejores deseos del tiempo del Estilo Internacional de construir una ciudad ideal se estrellan siempre en el fracaso de las utopías. Las ciudades ideales en el cine de ciencia ficción son, por propio deseo, una advertencia del peligro que la propia idea lleva consigo.



Thamesmead, Londres, el frío escenario de *La naranja mecánica*

Muchas de estas ciudades expresadas en el cine, dibujadas en algunos planos o construidas en estudios poseen esos mismos elementos ideológicos que hemos visto proyectados en las ciudades que los nazis idearon. Por una parte, se muestran como ciudades utópicas, felices, en las que se ha erradicado la pobreza, la enferme-

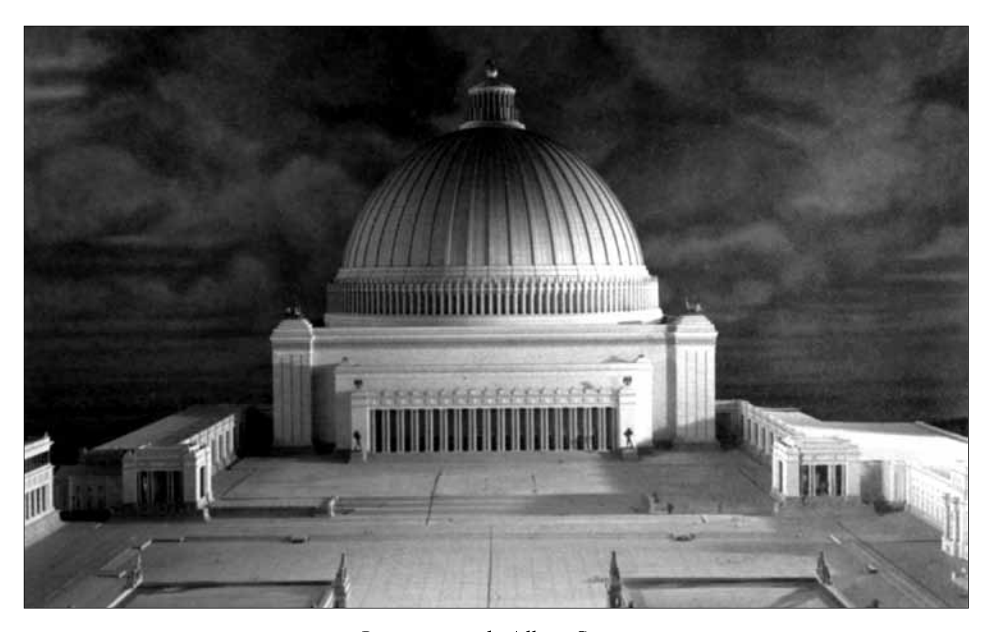
dad, la desigualdad y se muestran luminosas, homogéneas, amplias y casi siempre combinando una desbordante y amenazadora modernidad con guiños al mundo grecorromano, en jardines, fuentes y en sensuales vestiduras. La idea de lo moderno siempre es sinónimo de amenaza en el lenguaje visual, lo metálico, lo impoluto normalmente se asocia con las dictaduras. El imperio, en *La guerra de las galaxias*, como el Reich alemán es extremadamente higiénico. Pero bajo los viaductos, los puentes y las aceras de las ciudades del cine de ciencia ficción normalmente fluye una ciudad sumergida, una resistencia, un mundo perseguido, nada bello, sucio y enfermo. Un mundo de los desechos de esa sociedad perfecta que lucha por sobrevivir. Y en ese gueto se produce la lucha, como en *Blade Runner*. El cine de ficción desde las décadas de los 20 y los 30 ya anunciaba, en ciudades inexistentes, los guetos, el holocausto antes de que existieran.

El gusto por diseñar ciudades fantasiosas se asocia al espíritu de una época, de *Tiempos modernos,* de cambios vibrantes a ritmo de de jazz, de swing, de conquista de los cielos y de velocidad. Las vanguardias se producen en una época de crisis en la que todo parece posible y el mundo está destinado a cambiar. Pero también en la agitación del expresionismo, en las mazmorras del doctor Caligari, en los suburbios de *Metrópolis,* tan parecidos al Berlín de Grosz como la ciudad de *Blade Runner* lo es a los escenarios del arte contemporáneo en artistas como Jenny Holzer, en la década de los 70 y adelante, con inquietantes mensajes entre la publicidad y la advertencia. *Protect me from what I want* de Holzer parece una premonición. El cine, como arte, es en estos años el camino para dar vida a estos sueños, a estas inquietudes, a maquetas fantasiosas, a visiones del porvenir, de novelas, de dibujos, de sueños en los que gigantescas ciudades serán a veces la solución a todos los problemas, a veces el problema mismo. Grandes edificios, torres de Babel, como ya se diseñaban, rascacielos, aglomeraciones, tráfico y un gusto por la escala gigantesca eran las señas de identidad de la arquitectura y el urbanismo que se anunciaba en las fantasías de las décadas de los 20 y los 30. Las ciudades históricas quedaban minimizadas en tamaño por edificios inmensos atravesados por trenes y aviones y dirigibles volaban entre las torres, aterrizaban en ellos como en un todo. Las ciudades de ciencia ficción gustaban de engullir a las ciudades antiguas, es el caso de *Metrópolis*, de *Days to come*… también de Germania. Ciudades engullidas por la velocidad, por ellas mismas, por su dimensión, como los entornos urbanos de *Matrix* (1999), pertenecientes a otro lenguaje, o como las ciudades de las últimas entregas de *La guerra de las galaxias*, en las que todo sucede rápido, muy rápido y son, por pertenecer a otra edad, planas, vertiginosas y casi un espejismo. Ciudades en las que no se puede penetrar, ciudades inhabitables.

La única condición impuesta en este estudio es citar ciudades que no hayan existido. Así las fuentes serán solo literarias o artísticas, bien sean del cine o la pintura y referir, como Italo Calvino, a ciudades invisibles. Por supuesto que hay ciudades que casi han existido, como Sforzinda, que podemos ver reflejada en otras, como Palmanova, en Italia o en el sur de Francia, y que reflejan en lo formal una concepción plástica de la ciudad perfecta, según las ideas de entonces. Pero existe.

2.2.1. *Germania*

Welthauptstadt Germania, la capital del mundo, no existió; no llegó a construirse. Sin embargo, se sabe todo de ella. Se conoce gracias a los dibujos, a las maquetas de los proyectos y a las declaraciones de intenciones. Se sabe, además, por la ideología que la concibió. En ella está condensado todo, todas las ideas, la belleza, la frialdad, la perfección, la muerte, la ruina, la inmortalidad. De Germania se ha escrito pormenorizadamente y no es difícil encontrar memorias en las que se ofrecen los datos de sus dimensiones y las fantásticas cifras del proyecto. Pero en este punto deseamos contemplarla como ciudad que no ha existido o, mejor, como ciudad que ha existido en la ficción. Porque Germania posee todos los atributos necesarios para ser una ciudad de ciencia ficción hasta el punto de que su fría perfección escapa a la realidad, incluso a la realidad del celuloide. La Germania del cine, la de *Fatherland* de 1994, basada en la novela de Robert Harris, publicada en 1992, solo funciona en aquellas escenas en las que las estereotipadas maquetas aparecen como telón de fondo.



La maqueta de Albert Speer

La ciudad, cuando se vuelve real, de incómodas calles grises empapeladas con carteles de los Beatles y uniformes negros de las SS, se vuelve extraña, rechaza las formas de la década de los 60 y parece pedir volver a la maqueta.

La Germania de Hitler y Speer planteaba tremendos problemas técnicos. Problemas de cargas, por ejemplo, que soportaran el peso de gigantescas moles y al

mismo tiempo permitieran el paso de vías férreas subterráneas. De nuevo el problema de la ciudad subterránea, la otra ciudad, acecha también en la ciudad que, como Germania, esconde una amenaza.

Problemas de planificación poco importantes en la ficción, fundamentales para un urbanista, pero que preocupaban muy poco a Hitler.

Él vivía en un mundo de fantasía; la ciudad era una representación de su ideario. Una gran avenida, de varios kilómetros. Nada nuevo, algo común a casi todas las ciudades reordenadas en los siglos XVIII o XIX, pero, en su caso, él, que había paseado por las ruinas romanas, las construía inspirado por las piedras de la Antigüedad. En los extremos, los grandes templos del nazismo que habrían de empequeñecer San Pedro de Roma y el Arco del Triunfo de París. Inspirado en el Panteón de Adriano y en el arco napoleónico, pero todo más grande. Una avenida perfecta, inspirada en esos escasos centenares de metros del Foro, pero destinados a ser la ruina del futuro. A diferencia de Roma, que se construye sobre milenios, Hitler pretende fabricar la ciudad clásica de la nueva Alemania con líneas rectas y en un solo proyecto. No puede haber nada menos clásico. Es pura ciencia ficción.

2.2.2. *Los éxodos*

La creación de escenarios urbanos para el cine de ciencia ficción está por lo general sujeta a una contradicción, la de la creación propiamente dicha y la de la moral. La de la creación es aquella que permite a arquitectos dibujantes, maquetistas y soñadores crear escenarios bellos, únicos, lugares libres de las ataduras de los cánones, de las servidumbres del pasado y de los estilos. Pero al hacerlo se adentran, tal vez sin querer, en planteamientos de orden moral, porque esa misma renuncia al pasado, ese deseo de innovación, de construir en libertad, sin lastres ya es en sí misma un postulado estético con una carga ideológica y política.

La creación de dichos escenarios, de ciudades ideales, como en el Renacimiento italiano, por ejemplo, da lugar a ciudades sin habitantes, a espacios consagrados a sí mismos, como las ciudades de Hitler, en los que el hombre se pierde o es colocado en función del rito.

Por eso estos escenarios, estas ciudades hermosas diseñadas con afán por estos arquitectos, artistas, maquetistas y soñadores son perfectamente entendidas por el contexto de la historia a la que pertenecen, que las asimilan de inmediato y las transforman en un lugar en el que por lo general se desea no estar. El lugar bello e ideal se convierte en la trampa, la ciudad fría, la ciudad perfecta no es para los hombres.

Y comienza el éxodo, como en una premonición de las deportaciones, de las persecuciones. Los paraísos de la ciencia ficción, como las ciudades del nazismo, miden su perfección en términos de muerte y asesinato y aquel que no esté a la altura de la ciudad debe huir. La huida es, por tanto, uno de los temas más recurrentes de la ciencia ficción: el régimen perfecto, como en *La fuga de Logan,* de George

Johnson y William F. Nolan, y llevada al cine por Michael Anderson (1976), ha creado una sociedad de jóvenes hermosos y sanos, dedicados al placer custodiados por un cuerpo policial de élite —los vigilantes— y que habitan en bellas ciudades del futuro, sin saberlo, al borde del holocausto. Una muerte a la que son conducidos a los veintiún años por un sistema de regulación de población que controla un ordenador infalible —la máquina— y a cuya voluntad se someten todos.



La ciudad en *La fuga de Logan,* una visión futurista en la que esta se parece más a un parque de ocio o a una exposición universal

Finalmente la historia en *La fuga de Logan* es el relato de una huida y de una persecución por parte de esa sociedad perfecta. Es la misma historia contada sin alterarla demasiado en realidad. La novela, la película posterior que ha sido varias veces reinterpretada y las series de televisión comparten con otras producciones la idea de la ciudad como expresión de una ideología, de un sistema, que persigue al hombre para acabar con él.

2.2.3. *Las Metrópolis*

La ciudad expresionista, en torno a una torre que recuerda mucho a una moderna Babel, es, en una época muy temprana, una advertencia de lo que el futuro político de Europa ha de traer. La ciudad futurista es la representación de esta advertencia.



Secuencia de *Metrópolis*

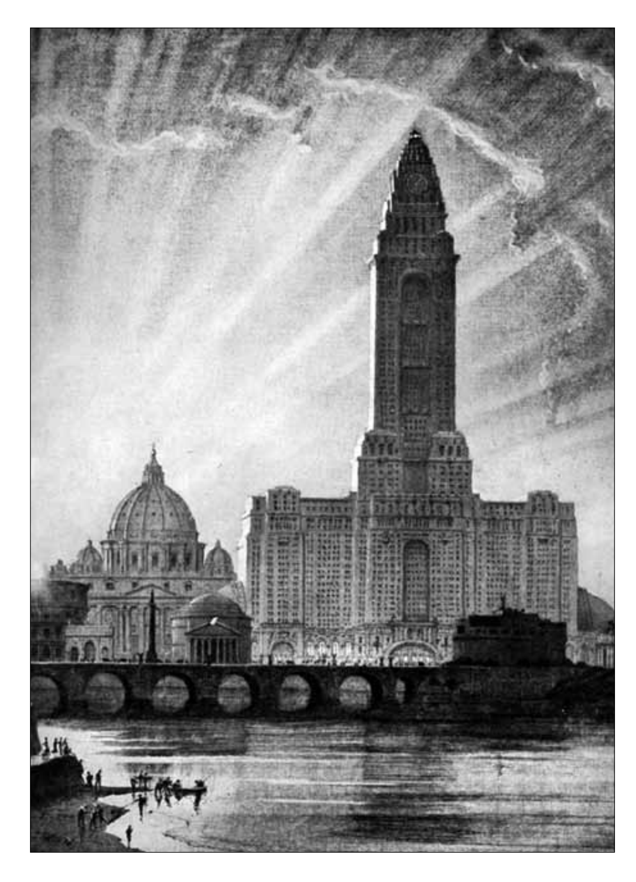
Se dice que a Fritz Lang le gustaba recordar cómo la historia de *Metrópolis* nació en su viaje a Estados Unidos, en octubre de 1924, viendo desde el barco por la noche ante el puerto neoyorquino los rascacielos de la ciudad y las calles iluminadas. Es la imagen de una época, una revelación para muchos, no es extraño. En realidad *Metrópolis* nace antes, de la novela homónima de Thea von Harvou, su mujer, en 1926, quien simpatizaba con el NSDAP.

Representando la lucha de clases, el trasfondo marxista, la ciudad de *Metrópolis* se divide en dos. Una megalópolis en la superficie, que aglutina diferentes barrios, y otra, subterránea, donde viven los obreros condenados a sustentarla. Al mismo tiempo, como en un espejo de su tiempo, se sugiere que las clases deben luchar juntas y no enfrentarse en una especie de verticalismo, propio de las teorías del nacionalsocialismo. Son los perfiles de Fritz Lang y de Thea von Harbou, es el espíritu de una época. Esta idea se refleja en una ciudad que plásticamente se representa en una suma de torres, luces que compiten pero que, como Manhattan, suman un resultado equilibrado, y sobre él, destacando en su autoridad una única y poderosa estructura, al estilo de la cúpula de Speer, que debería dominar Germania, o como un Rockefeller Center. *Metrópolis* es ambigua.

Entre los edificios se entrecruzan las avenidas y las líneas del tren, algo muy del gusto de la ciencia ficción, como en un intento de hacer estético un descarrilamiento del crecimiento urbano. Los edificios de la ciudad de la superficie son de una estructura armoniosa mientras que los de la ciudad de los trabajadores, subterránea, son sombríos, oscuros, desprovistos de toda belleza; un suburbio.

Entre estos dos espacios básicos se representan otros con sus propias características, como la catedral, de tradición gótica, algo a lo que las ciudades modernas todavía no pueden sustraerse, o la casa de Rotwang, una especie de taller de mago o nigromántico. También se representa un jardín, que con un concepto medieval del mismo simboliza lo idílico y, siguiendo con las representaciones simbólicas, un barrio oriental que simboliza, en su exotismo, el pecado. La idea de lo cavernoso, de lo clandestino, frente a lo luminoso, lo pulido, lo limpio e incluso decadente tiene también una lectura muy clara en la cultura cristiana. Un mundo de catacumbas sirve de lugar de reunión mientras un imperio triunfante se muestra en el exterior en todo su esplendor.

El concepto de gran torre, como en *Metrópolis*, que aglutina en uno muchos edificios, servicios, instalaciones, el de edificio-ciudad ha tenido un desarrollo en paralelo en el rascacielos como paradigma del éxito y de la especulación en el modelo capitalista, como en el socialismo y comunismo como expresión del estado. La arquitectura fascista, en Italia, conoció un fantástico proyecto: la Mole Littoria. Proyectada por Mario Palanti. El diseño de la década de los 20 estaba destinado a ser el edificio más alto del mundo, con trescientos treinta y cinco metros.



La Mole Littoria, empequeñeciendo el Vaticano y los monumentos de la Antigüedad, el Coliseo o el Panteón

Supondría una concentración de hoteles, tiendas y sobre todo una imagen tan del gusto dictatorial, ya sea Hitler, Mussolini o Stalin, del edificio-ciudad, del edificio total como resultado del régimen total. Algo, por cierto, en contradicción con el criterio tradicional occidental de arquitectura: en occidente no se tiende a la concentración al edificar, sino a la especialización, lo que da lugar a ciudades con calles y plazas. Este edificio para esto y ese para aquello. La concentración es más propia históricamente de modelos orientales, y sería más coherente —y lo era— en personalidades como la de Stalin, pero resulta paradójica en Hitler y Mussolini. Por otra parte, siempre está también presente la idea de empequeñecer las ruinas o los monumentos de la Antigüedad; el complejo de los dictadores los lleva a querer erigir grandes masas con un carácter, en su forma en definitiva, de grandes fortalezas. Pese a tener los terrenos ya adjudicados en el centro de Roma y a pesar de las críticas que suscitaba era una apuesta decidida de Mussolini. Nunca se construyó. Por suerte.

Se trata también de una modernidad extrañamente resuelta, de una modernidad clásica, o al menos inspirada en los modelos clásicos. Del mismo modo que la torre de *Metrópolis* recuerda en su estructura a esa Babel de Cranach, tiene algo de gótico en sus contrafuertes, en su estilizada corona: la arquitectura fascista no llega a comprender los lenguajes modernos.

La ciudad futurista del Reich tenía algo de fantasiosa también. Los nazis —algunos—, muchos arquitectos, habían viajado a Nueva York, a Chicago, y conocían los modelos estadounidenses y cómo un nuevo panorama urbano se abría camino en Manhattan. Hitler odiaba lo que este sentido vertical representaba, la pujanza de lo individual, opuesta a la uniformidad del Estado, la banca, la empresa; el judaísmo en definitiva. Pero no podía sustraerse a la belleza de una torre que se alzaba como una columna clásica, majestuosa y elegante.

El problema de la arquitectura es siempre más o menos el mismo. Cuando una nueva manera emerge es porque se han resuelto los problemas técnicos que lo permiten. Eso entre otras cosas. El estilo clásico viene de elementos muy sencillos, muy funcionales: un tejado a dos aguas para evacuar la lluvia y cubrir un espacio, columnas que fueron troncos de árboles y un friso arquitrabado. El gótico debe su forma a su función: arbotantes y pináculos no son un ornamento, son los medios para lograr un fin de verticalidad y una meta espiritual. De modo que cuando se desarrolla el rascacielos, una criatura nueva, la arquitectura no sabe cómo vestirlo, y las primeras torres todavía quieren ser clásicas. Hitler tenía un problema parecido. No sabía integrar la modernidad en su limitado imaginario neoclasicista. Sin embargo, la modernidad llamaba a su puerta en forma de aviones, de autopistas, de estaciones de tren, de servicios que las ciudades modernas reclamaban y que un templo griego no podía proporcionar. Y Hitler entraba en contradicción.

Un ejemplo era los dirigibles. El Zeppelin fue, hasta el desastre del Hindenburg, una de las insignias de la Nueva Alemania. Lento pero confortable, majestuoso, consumía poco y ofrecía la seguridad en los viajes transoceánicos regulares. Los

grandes rascacielos, como el Empire State, diseñaban sus agujas como punto de anclaje y estaciones para los dirigibles y el cine de ciencia ficción contemplaba un futuro en el que las ciudades eran surcadas por zepelines que atracaban con comodidad en las altas torres. Y Hitler quería construir rascacielos más altos que los americanos. La ciudad futurista también era un objetivo del nazismo, al menos en la admiración por lo colosal.

2.2.4. *La arquitectura en* Star Wars

La estética, principalmente de las primeras películas espaciales ideadas por George Lucas a finales de la década de los 70 y principios de los 80, es una de las más acusadas demostraciones de la influencia de las estéticas militares en el cine, y en particular de cómo las imágenes del nazismo son la base para inventar nuevos lenguajes, incluso del futuro. Si bien las películas de Lucas comenzaban con la frase «Hace mucho tiempo», lo cual no es propio de filmes ambientados en el espacio, sí nos recuerda cuánto es deudora esta saga de estéticas del pasado. La participación de artistas como Ralph McQuarre o de diseñadores como John Mollo, perteneciente a una familia de historiadores militares, dieron desde el principio una apariencia especial a *Star Wars,* una película que veía la luz en 1977 y que estaba destinada a cambiar el modo de hacer cine. La representación del futuro, desde las películas de las primeras décadas del siglo XX, estaba basada en lo estético, en una serie de convencionalismos que siempre se repetían: colores plateados y artificiales, desaparición de entornos naturales, escenarios extremadamente higiénicos y por los que no pasaba el tiempo. En el futuro no habrá pasado, parecían querer decirnos. Por lo general, muy poco verosímil.

Los creadores de *La guerra de las galaxias* inventaron un lenguaje nuevo en la ciencia ficción a partir de la explotación de escenarios naturales, el trabajo innovador con maquetas, el desarrollo de nuevos efectos especiales y un cuidado diseño de vestuario enormemente ecléctico, basado en el *western,* en modelos medievales, en la cultura oriental y principalmente en la puesta al día de los uniformes de la Segunda Guerra Mundial. Sobre todo, y como es lógico, los alemanes, pues estos se han convertido en parte de un lenguaje ya que trasciende de un entorno concreto y definido para formar parte de lo universal. Se trataba, como se ha visto después, de crear una moderna tradición romántica, una liturgia al estilo de las leyendas europeas en un país, Estados Unidos, que carece de historia propia. El relato tiene mucho de la historia de Roma, de leyendas medievales, de cuentos de princesas, laberintos y magos. En el argumento de las películas, que escenifican la eterna lucha del bien contra el mal, una cruel dictadura con un poder militar nunca visto antes pretende dominar todas las galaxias conocidas y un grupo de jóvenes guerreros tiene la misión de impedirlo.

Para uniformar a este oscuro imperio el diseñador de vestuario John Mollo recurrió al uniforme alemán para los oficiales tanto en negro como en gris-verde ha-

ciendo una síntesis de los cortes de la Primera y de la Segunda Guerra Mundiales. Con esto el reconocimiento de la estética alemana es total.



Oficiales imperiales en *El retorno del jedi.* Producciones como la saga de *La guerra de las galaxias* son deudoras de la estética nazi

En cuanto a las tropas de choque, se recurrirá a una elegante armadura. Estas, en color blanco, recordaban a los ejércitos de esqueletos de las películas de Ray Harryhausen o de Sam Raimi, pero en una versión pulida y futurista.

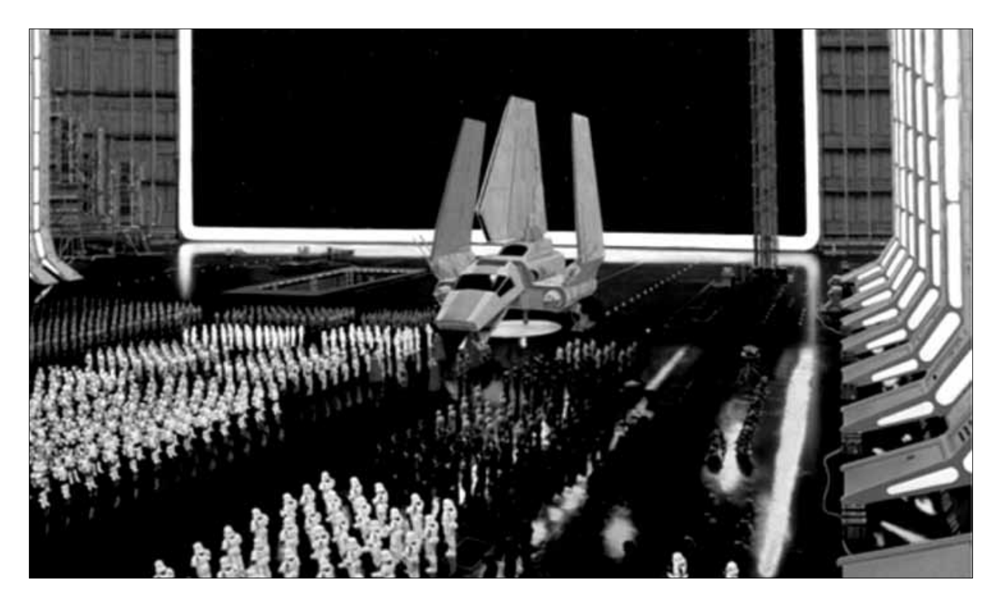
Las naves y las instalaciones también suponían un cambio radical con el aspecto angosto y pulido del cohete tradicional. La sobrecogedora escena inicial de *La guerra de las galaxias* con un imponente destructor estelar del imperio pasando interminable, como un manifiesto de poder, cambió la manera de representar la nave espacial en el cine. *La Estrella de la Muerte* es el proyecto de ingeniería más ambicioso que se pueda imaginar. Como un gigantesco laberinto, es la fortaleza, el castillo definitivo llevado al lenguaje espacial. La construcción de un planeta artificial, ajeno a las leyes de la naturaleza y del universo, como un gran orbe habitado no en su superficie, sino en todo su volumen y concebido como una estación militar capaz de desplazarse por sí misma y con una potencia de fuego que le permite destruir un planeta entero. *La Estrella de la Muerte* es el arma definitiva del universo. Para el diseño de sus interiores, pasillos, estancias y hangares se recurrió al acabado metálico, sin brillo, en un tono gris uniforme. La iluminación de los pasillos proviene de vidrieras verticales blancas y el conjunto posee un aire entre gótico y *déco,* y resulta elegante y muy militar. El parecido de esta ingeniería con la arquitectura del Reich es significativo. El resultado fue un éxito arrollador de las películas y una explotación del *merchandising* que un público deseoso de consumo demandaba. Naves de juguete, figuras, armas, camisetas y un particular culto a la estética del imperio se produjo en asociaciones de

fans, coleccionistas y seguidores de la película en todo el mundo. En la siguiente entrega de la saga, *El imperio contraataca* (1981), conscientes del éxito y a sabiendas de la fascinación que producía, aparecieron nuevas máquinas, nuevos uniformes, se cuidó aun más la estética del imperio y a su líder, Darth Vader, se le dedicó más minutos en escena y más esmerados, y John Williams compuso una pieza musical que lo acompañara y de la que carecía. Con un claro ritmo wagneriano, *La marcha imperial* acentúa la puesta en escena militarista, la hace más solemne y recuerda más aún las paradas de las que es reflejo. Esta mezcla entre arquitectura decorativa e imagen de almacén, de bodega de portaaviones es en todo parecida a los edificios de Troost, de Speer, en su megalomaía, en su frialdad y también en las esquemáticas referencias a elementos clásicos de la arquitectura que son utilizados pero sin la proporción clásica, solo como escueta decoración, basándose en la repetición de estructuras gigantescas, por ejemplo, y también en el carácter de casi fortaleza de las edificaciones-instalaciones. El estilo hitleriano crea un modelo fácil de reproducir para inventar lenguajes que transmitan poder y opresión, pero que al mismo tiempo puedan transmitir el erotismo de esa misma fuerza. El éxito de *La guerra de las galaxias* se debe en buena parte a ello.

Otros escenarios de la saga, como Bespin, una colonia minera representada por una elegante ciudad que flota en las nubes, en la estratosfera de un sistema de planetas, fue representada como antagonista del imperio en colores muy claros, casi todo blanco y de forma un tanto tradicional, en un futurista *art déco*. La primera versión de *El imperio contraataca* se rodó en un reducido número de platós, lo que dio un aspecto cerrado y un tanto claustrofóbico a la ciudad de Bespin. Para los escasos fondos naturales de esta ciudad se recurrió a los fondos iluminados o *mate painting,* que abrían pocas luces en la ciudad de las nubes. En la versión remasterizada, veinte años después, se añadieron secuencias, bastante gratuitamente, y se abrieron ventanales enmarcados en grandes molduras por los que se veían panoramas de la ciudad con cúpulas redondeadas y pistas de aterrizaje bañadas por la luz de fuertes atardeceres. La ciudad inquietante y artificial de principios de la década de los 80 se empapeló con añadidos informáticos en una práctica que Lucas ha llevado a un peligroso extremo, haciéndonos perder el hilo visual de la saga y plegándose a una estética que no es la suya, sino la del cine plano y aburrido de los efectos digitales hechos en serie. *La guerra de las galaxias*, en sus orígenes, es un manifiesto contracultural de un director joven y exultante de ideas y tiene en los oscuros pasillos y precipicios de *la Estrella de la Muerte* y en el luminoso Bespin un paradigma del buen hacer cinematográfico, que no necesita y más bien chirría con la adición de un metraje nuevo y creado en otra época, con otros medios. Casi como postales de un hotel del viejo Bruselas, los pasillos blancos de Bespin, siempre los mismos, pertenecen a la historia del cine y son un referente en la construcción de escenarios. Son clásicos.

Sin embargo, como en *Metrópolis,* se representó una segunda ciudad de Bespin en paralelo, una ciudad negra y oscura en la que se procesaban los residuos y en la que finalmente se desarrolla toda la acción dramática del filme. El peso

dramático de la trilogía, las frases más célebres y las sorpresas más reveladoras se desarrollan en oscuros pasillos, en arrabales. En la ciencia ficción las ciudades perfectas siempre ocultan algo.



Muelle principal de la Estrella de la Muerte. *El retorno del jedi*

Otras ciudades representadas en la saga de George Lucas, quizá las más honestas, las que no esconden peligros porque son peligrosas sin necesidad de cruzar oscuras puertas, son las que escapan al control del imperio. Las ciudades como Mos Eisley representan sin ningún disimulo la ciudad fronteriza del *western*. En ellas conviven ciudadanos de todos los rincones de las galaxias, extrañas criaturas de diferentes planetas, proscritos, contrabandistas y delincuentes, de manera totalmente opuesta a la higiénica humanidad del imperio, en el que está excluida toda forma de vida que no sea la humana ni otra raza que la raza blanca. La identificación entre el imperio de la saga espacial y el Reich alemán es completa, incluso en el racismo; si en algún caso el imperio se sirve de alienígenas como cazarrecompensas, es precisamente para hacer «trabajos sucios».

En la recreación de *La guerra de las galaxias* se cuenta una historia que es en gran medida la historia de América. La lucha contra el imperio es también la victoria en la Segunda Guerra Mundial. La palabra alemana Reich significa imperio, por supuesto.

Por último, en la segunda trilogía hace su aparición como capital de la galaxia la ciudad de Coruscant. Esta ciudad ocupa la superficie de un planeta entero, que lleva el mismo nombre. Permanentemente iluminada, este centro del universo aloja los centros de gobierno y poder y en su representación no faltan alusiones a los

laberinticos viaductos de *Metrópolis* o a las luces, entre la publicidad y el arte de *Blade Runner*. Coruscant, sin embargo, es deudora de otra época, de otro momento y de un modo diferente de hacer cine. Los decorados informáticos tridimensionales supuestamente más modernos y cuidados carecen de la sensación de realidad que las viejas maquetas transmitían. Las persecuciones por la trinchera de *la Estrella de la Muerte* o las escenas iniciales de *La guerra de las galaxias* no solo no han sido superadas sino que cobran más valor frente a estas colosales panorámicas en las que reina la confusión de un movimiento demasiado rápido, de una multiplicidad de elementos excesiva y de unos efectos especiales que, en definitiva, parecen dibujos animados. La angosta y desoladora representatividad de los pasillos de *THX 1131*, producto de la necesidad y del apremio del momento del rodaje, es mucho más expresiva en su resultado que cualquiera de los añadidos que el actual y decadente George Lucas ha insertado en su remasterización. Sin duda, el cine de las décadas de los 70 y los 80 poseía un sentido contracultural, una rebeldía que veíamos en George Lucas, pero también en Kubrick, que se ha perdido en la actualidad, en la que la visión del videojuego y de los beneficios obtenidos por la comercialización del merchandising convierten las películas en meros spots, planos, nada sorprendentes y que dicen bien poco de su tiempo.

Pero podríamos preguntarnos ¿con qué podemos quedarnos de estas producciones? ¿Qué ha quedado, si ha quedado algo? Queda la sorpresa y el hecho de haber construido un lenguaje nuevo basado en iconos de todos los tiempos, y en el hecho de que aunque los ritmos y las estéticas cambien, los puntos de inflexión que se marcan en el arte de todos los períodos son inalterables, por mucho que se pretendan reinventar. *La guerra de las galaxias* traslada la imagen del fascismo a una ópera espacial, rescata los viejos uniformes futuristas de las producciones de las décadas de los 20 y los 30 y los coloca en un seductor espacio. El lado oscuro vuelve a ejercer su poder de atracción y la arquitectura neogótica, tecnológica y perturbadora ocupa el lugar del clasicismo speeriano, pero hablando el mismo lenguaje. Una vez inventado un código, este se vuelve a usar hasta el infinito.

2.3. La ciudad como escenario

Las ciudades europeas obsesionaban a Hitler. En su mapa mental establecía categorías entre aquellas que pobladas por alemanes debían ser integradas en el Reich o las que simplemente serían sometidas. En algunos casos no le tembló la mano en arrasarlas mientras que en otras apenas pudo esperar para recorrerlas en un coche descubierto. Para él eran escenarios de su victoria, lugares donde deseaba verse y ser visto. Para alguien como él que había convertido su persona en un personaje, prácticamente sin otra vida que la dedicación a su función, los escenarios en los que se mostraba, ya fueran balcones, coches descubiertos o avenidas, lo eran todo. En 1938 preguntó a un recién ascendido a generalleutnant Erwin Rommel sobre cómo le parecía que debería entrar en Praga, si esperar a su guardia SS o aventurarse solo.

Aconsejado por este, entró sin su escolta en la ciudad en un coche descubierto y fue aclamado por una multitud. Le encantaba arriesgar si el premio era sentirse como un césar.

2.3.1. *París*

Y estaba París. París en la mente de los alemanes, París como obsesión hitleriana, París representando la contradicción de la belleza y la libertad al mismo tiempo. Había que superar a París o destruirlo… o ambas cosas.

París cayó en 1940; poco más de un mes bastó a los alemanes para hundir la resistencia del ejército francés y desfilar por los Campos Elíseos. Esta vez no hubo milagro en el Marne, ni en ningún sitio. «Entraron en París como en la mantequilla», nos cuenta Sartre, sin ninguna poesía, «Con la muerte en el alma».

¿Qué tenía París para Hitler y para los alemanes? París era un símbolo. La nueva Germania debía ser tan bella que hiciera innecesario destruirla: era el referente, la imagen victoriosa de un trofeo, conseguido y perdido. Y, sobre todo, el amargo recuerdo de una derrota. Para la Wehrmacht, en París y en 1940, se había cerrado una herida abierta, había concluido una batalla comenzada veinte años atrás: la batalla de Francia. Ahora tenían derecho a su trofeo.



Hitler con Speer, Breker y Thorak, sus artistas, ante la Torre Eiffel en 1940. Llama la atención que el dictador se sintiera en todo momento artista y prefiriera la compañía de estos

Pero en el imperio continental de Hitler París no era París, era el *Gross Paris:* su sueño. Los alemanes amaban París como ninguna otra capital. Hitler, no tanto.

En ella se sentían grandes, eran los conquistadores y París era el escenario de este exhibicionismo. La capital de Francia se acomodaba a la perfección a un deseo casi pornográfico del régimen nazi de contemplarse a sí mismo reflejado en ella.

Sin embargo, París no es una maqueta, es más bien una escenografía, un espejo de libertad y de consumación del erotismo que, paradójicamente para un régimen que representaba la falta de libertad en todos los aspectos, resultaba un escenario perfecto y deseado.

Y este deseo, esta visión era coincidente tanto para Hitler, que amaba y odiaba París, como para tantos oficiales, suboficiales y soldados alemanes que se retrataban frente al Sacre Coeur o al Moulin Rouge. El uniforme alemán parecía cortado para mostrar su voluptuosidad en la capital del arte y la moda y los oficiales se exhibían en las terrazas, los museos y los cabarets tanto o más que en la Unter der Linden en Berlín. Pero Hitler mantenía una ambigua posición ante París y, hasta cierto punto, es lógico.

París no era Varsovia ni Praga, era un espejo de la Europa civilizada y Hitler solo consideraba destruirla antes que perderla. La historia de las ocupaciones alemanas es una historia de falsedad, de abusos, de saqueos y de asesinatos mal disimulados que se hacen más violentos según se avanza hacia la Europa oriental y que se disimulan, a veces, en la continental. La conquista de Francia pone a Hitler y sobre todo a sus secuaces con un vasto territorio por germanizar. La idea de un Reich libre de judíos prácticamente se había llevado a cabo en Alemania, Austria, Checoslovaquia y se estaba realizando en Polonia, que pasaba por ser un gueto o un punto de tránsito hacia el este.

Pero París era otra cosa. París era, ante el mundo, una cáscara ante la cual los nazis deseaban escenificar el nuevo orden. Los nazis habían vencido, pero no lograron convencer. Prueba de este deseo fueron las exposiciones sobre judaísmo y masonería que tuvieron lugar en París y el importante esfuerzo de reclutamiento anticomunista que tuvo lugar en Francia. Miles de voluntarios franceses se alistaron en unidades de la Wehrmacht y las SS para luchar junto a los alemanes en Rusia.

Pero París tiene un elemento lascivo, voluptuoso, que tal vez disgustaba a un puritano reprimido como Hitler.

Conocedor profundo de la ciudad, la recorre con sus ministros-artistas en las primeras horas de la caída de Francia en un convoy de automóviles Mercedes descapotables al amanecer. Lo hace furtivamente, casi de noche, huyendo del público, huyendo del triunfo que le corresponde. Quiere la ciudad vacía, se ha acostumbrado a ver maquetas y las maquetas están vacías. Recorren los Campos Elíseos, donde algunos parisinos madrugadores contemplan estupefactos al conquistador; critica el urbanismo del barón Hausmann, no le gusta el decorativismo de las buhardillas parisinas, que considera poco coherente con el resto del cuerpo de las edificaciones, aborrece la tumba de Napoleón mientras piensa en su propia tumba. «Usted hará mi tumba», dice al oído a Breker. Opina de todo, emite juicios estéticos que argumenta; es un experto. En la Ópera Garnier demuestra conocer el edificio mejor que el guía (la anécdota de la puerta que ya no existía es muy conocida) y él está to-

mando notas en su imaginación para un teatro de la ópera en Berlín. Quiere superar a París aunque desde hace algún tiempo hay otra ciudad a la que admira y ama más: la ciudad eterna, Roma. Pero la Roma que ya no existe, la que se fue.

2.3.2. *Roma*

Roma tiene algo que no posee la capital francesa y que a pesar del novelesco *¿Arde París?* Hitler no desea concederle: la categoría de ruina. Roma ha conocido la gloria, el clasicismo, se ha hecho eterna porque los milenios han pasado por sus piedras. Ni París ni Berlín conocen esa suerte pero la Germania de Hitler está llamada a ello. De hecho, incluso se legislará y se pensará en construir previendo la ruina: eliminar el acero y el hormigón, solo piedra. Diseñar la ruina al tiempo que se levanta el edificio: no es del todo nuevo, ya se había teorizado con esto en Inglaterra, pero en el caso alemán es pensar en el futuro; la arquitectura del nazismo es lo más comprometido con lo político que hay. En su visita a Roma en 1938, mientras tanto, un aburrido Mussolini, que presume de su desinterés por el arte, pasea junto a un extasiado y a veces abrumado Hitler. El italiano bosteza, ¿qué pensaría Hitler de él entonces? Cuando tiene ocasión, el dictador alemán vuelve a visitar las termas de Caracalla, los foros, y parece aprender de memoria las ruinas que observa, en el Coliseo, para un anfiteatro para el pueblo alemán. Y sobre todo el Panteón. Tal vez la estima que Hitler siente por su aliado Mussolini no sea por su genio político y seguro que no lo es por su capacidad militar. Quizá, como en la ficción cinematográfica de Milos Forman *Amadeus* (1984), en la que Salieri envidia a Mozart por su bobalicona genialidad, el alemán en este caso hubiera querido ser italiano. Hitler admira el pasado de Italia, lo quiere para sí y quiere construir en el presente, un pasado para Alemania, y es en Italia donde aprende sus lecciones. La Gran Alemania debe dejar tras de sí unas ruinas que hablen de ella como lo hacen las romanas y se deberá construir con tal criterio. El *Grand Tour* de Hitler es, en realidad, un apresurado viaje de pocos días. Pero es casi su único viaje.

Resulta asombroso que Hitler valorara de esta manera los conocimientos geográficos, mantuviera activos cuadernos de viajes, fuera un febril y detallista dibujante, muy, muy preciso y, sin embargo, fuera tan poco predispuesto a los viajes. Hitler no fue, salvo en contadas ocasiones, prácticamente a ningún sitio.

Cualquier persona que estudie arte o humanidades, cualquier profesor, conoce la importancia de la experiencia directa con el arte. Viajar, reconocerse en los lugares, casi peregrinar con la humildad de quien va al encuentro de las piedras sagradas, de las lámparas de su cultura. Un estudiante de arte debe viajar, sentir, emocionarse. Los libros no bastan. Sin embargo, la experiencia de Hitler está más lejos de aquellos viajeros alemanes del romanticismo, como Wagner, que se emocionó hasta el llanto ante la belleza del Duomo de Siena. Hitler, en un modo que es más propio del conocimiento en la cultura de masas, ha conocido por libros y revistas más que por la experiencia directa.

Pero fue a Roma, y no es de extrañar. Existe una detallada descripción de su estancia allí, se sabe cómo devoraba con la mirada, en especial las ruinas, como le llegaban a estorbar los comentarios de Bianchi Bandinelli, el guía, profesor de universidad y de madre germana que las autoridades fascistas pusieron a su disposición. Para él era una experiencia personal y no quería interlocutores.

Como alemán había conocido la vivencia romántica del amor por las ruinas, y ahora estaba en el lugar del mito: un plinto, una basa, un fuste y los restos de un capitel sobre los que se enrosca una hiedra es todo lo que habían necesitado en el siglo XIX para reconstruir un pasado. Tal vez otras ciudades se puedan conocer por los libros, pero Roma era una sensación, era como si ya la conociera. Los foros de Trajano, su idea de hacer grandes centros y plazas en Germania y el Foro de César. Situarse bajo el Arco de Tito, el expolio del pueblo judío, una avenida triunfal: se podía sentir el continuador. Él estaba destinado a ser el nuevo azote de Jerusalén, allí donde se encontrara y las ruinas de mil años le recordarían. Estaba todo ahí; era su modelo. Paseaba entre las ruinas y completaba con su imaginación los edificios que el tiempo había borrado, soñaba, se veía a sí mismo. Hitler fue mucho más allá de la lección del romanticismo nórdico y donde otros artistas desarrollaron una contemplación que condujo a la abstracción, al arte moderno, él planeó un apocalipsis.

Para cualquiera que visite Roma la sensación que esta produce es la de una ciudad superpuesta a otra. Desde la República al Imperio, pasando por el Renacimiento y el Barroco hasta los estilos decimonónicos y algún que otro edificio fascista, la mirada parece recorrer con velocidad un libro de historia del arte. Ninguna planificación, exceptuando los barrios modernos o precisamente el EUR42, parece posible en Roma, donde el pasado ordena el espacio y enormes islas flotan desafiando al paso del tiempo, al tráfico y al cansancio de los turistas. A pesar de esto, al contemplar Roma desde cualquier punto elevado, desde el Quirinale, desde San Pietro in Carcere, en el Campidoglio, invade al paseante una sensación de paz; la belleza se abre camino y conmueve los sentidos. El caos de su propia existencia, de su reinvención, de las muchas Romas, ha marcado su prodigioso orden para crear una de las ciudades más fascinantes del mundo. Puede que en un viejo corso de una ciudad italiana apenas haya veinte metros en línea recta, pero en esa aparente incorrección el deambular da lugar a una sucesiva aparición de anécdotas escondidas, de ritmos, edificios y perspectivas nuevas que emergen a cada momento. Recorrerla es deleitarse en la pasión de siglos de humanidad, de belleza, de armonía. Es detenerse, es admirarla; no es caminar, es pasear.

Nada de esto en cambio estaba en la Germania de Hitler y Speer, podía haber virtud pero no había genio; el orden sustituía cualquier atisbo de humanidad, ese atisbo que en Roma es continua sorpresa, la que da sentido al paseo, en Germania sería una seguridad amenazante. Hitler no aprendió la lección de humanismo de Roma.

Tal vez por eso, por ser Roma ciudad imperial, por lo mismo que no sintió el mismo entusiasmo por Atenas, por la Acrópolis, cuando fue suya, quizá porque su

deseo fuera el de imperar y no el de filosofar. Quizá porque en Germania, como en Roma, el canon se pierde, el origen se mezcla y se hace enorme para servir a un interés en el que la verdad, como en la filosofía, ya no es lo importante.

Sin embargo, su visión de la Ciudad Eterna era muy cuidada y tenía muy claros sus objetivos. Así se los comunicó a Speer y de esa manera quedan numerosos testimonios de los cuales algunos son particularmente llamativos, como el que iba ser el gigantesco Panteón del Pueblo Alemán, inspirado, cómo no, en el Panteón de Agripa, cuya cúpula ha sido paradigma y modelo en toda la historia de la arquitectura y la estética. Las cúpulas, en el horizonte clásico de las ciudades, marcan el punto más alto hasta que los modernos rascacielos marcan una nueva tendencia, pero en el régimen nacionalsocialista la banca o las oficinas no debían ser las predominantes, sino el representante del pueblo, es decir, como en Roma, el Estado. Y el Estado lo recordaría a él.

Como vemos, nos referimos no a Roma, sino a la *Roma de Hitler*, ya que no estamos haciendo aquí un análisis sobre la ciudad en modo alguno sino sobre la visión o sobre la deformación que la mirada del artista-dictador hizo de la ciudad. Hitler vio en Roma lo que quiso ver, como en París o como en otros lugares, y no se interesó en absoluto por cualquier cosa que no estuviera de antemano en sus esquemas, que no le diera la razón. Por ejemplo, el proyecto de Mussolini, que a diferencia de Hitler no se interesaba lo más mínimo por el arte, lo cual lo hacía inevitablemente más pragmático, el EUR42 o la Tercia Roma, teniendo algunas líneas en común, de megalomanía dictatorial, no le interesó nada. EUR llegó a existir a diferencia de Germania y algunos edificios, bastante singulares, aunque controvertidos, se consideran aún hoy de calidad. Mussolini no se sentía en absoluto artista y el fascismo dejaba hacer a sus arquitectos bastante más que su equivalente alemán.

2.4. Las autopistas, el Estado moderno y la Bauhaus

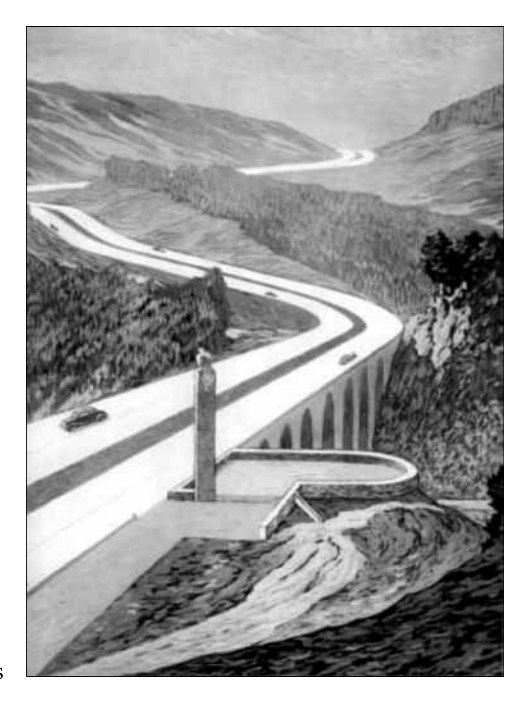
Y también la modernidad. Existe una permanente convivencia con la contradicción que es la esencia que mejor explica el nazismo. Las autopistas, el Volkswagen escarabajo, las vacaciones pagadas como un preludio del Estado del Bienestar, barcos de placer del Estado para los obreros, como el hundido por los soviéticos *Wilhelm Gustloff*, las casitas unifamiliares con garaje y un deseo de constituirse como vanguardia de la modernidad, en algunos aspectos, aunque solo sean meras pinceladas supeditadas a los proyectos estatales contrastan con la persecución del pensamiento, de las libertades o de la Bauhaus, a la que deben los modelos de su buen hacer. El Estado alemán quiere ser moderno y tiene muchas ideas y a veces acertadas de lo que es la modernidad. Tal vez resulte que lo contradictorio con la modernidad y con el progreso en estado puro sean la compasión y los derechos humanos. Hitler insistía en que los diseños de los edificios debían ser modernos o tradicionales según su función. El sentido práctico

alemán, el increíble talento y el asombroso desarrollo tecnológico contrastan con innumerables ejemplos de una absoluta falta del mismo, de un deseo de complicar las cosas hasta hacerlas casi absurdas. La pasión alemana por la parafernalia convive con la tecnología de última generación, estorbándose mutuamente, pero dando como resultado la sociedad y el estado de cosas del Tercer Reich. Hablamos de una época en la que el diseño aún tiene un peso y un sentido sobre todo cultural, propagandístico, político. Las autopistas son una seña de identidad del desarrollo de la pujanza de dos naciones —Italia y Alemania—, cuyos regímenes desafían a las desacreditadas democracias europeas. Autopistas aún dibujadas blancas en hermosos carteles, que se estudian para que se integren en el paisaje y son expresión de prosperidad y de modernidad como el futurismo habla por boca de artistas como Filippo Tommaso Marinetti. La Victoria de Samotracia es sustituida iconográficamente por el automóvil a toda velocidad y aparecen diferentes interpretaciones. Resulta interesante ver cómo los alemanes diseñan el radiador y las calandras de sus Mercedes como proas de barcos que rompen las olas en alusión al resurgir de la nueva Alemania y cómo Gran Bretaña asume su herencia como depositaria de los valores occidentales paseando un templo griego en el radiador de sus automóviles más emblemáticos; órdenes diferentes, concepciones opuestas como igualmente Hitler y Churchill eran ambos acuarelistas, y no muy buenos ninguno de los dos. Símbolos opuestos.

La modernidad en Alemania pasaba por sus autopistas. Uno de los más desmesurados planes de Hitler, recordado incluso después de la guerra, era dotar al país de una fabulosa red de carreteras. Hitler sentía predilección por los coches; del mismo modo que detestaba invertir en un acorazado, era feliz haciéndolo en un edificio bello y consideraba las autopistas como monumentos arquitectónicos mucho más que como obras de ingeniería. Acostumbrado a viajar en automóvil, siempre lo había hecho como un esteta, disfrutando del paisaje, y como dictador aspiraba a que su pueblo compartiera las mismas inquietudes, la misma sensibilidad que él. En su ensoñación Hitler preveía un mundo de viviendas unifamiliares con garaje, y en cada una un pequeño Volkswagen escarabajo, y una red de carreteras que comunicaran el norte con el sur del gran continente alemán. Y fue uno de los primeros proyectos en ponerse en funcionamiento al poco de llegar al poder y para el que destinó gran cantidad de recursos si se tiene en cuenta el escaso número de vehículos existente aún en la época, pero para Hitler las cuestiones prácticas tenían escasa o ninguna importancia comparadas con su voluntad. Y encontró al hombre para hacerlo: Fritz Todt, un discreto funcionario e ingeniero, miembro del partido a quien nombró inspector general de carreteras *(Reichsautobahnen)*. Pero lo interesante de este plan de modernización fue por una parte su baza política y por otra su primacía estética.

En lo político el sistema de carreteras alemán si bien no era el primero de Europa, pues Mussolini (y aún antes de él, en Italia) llevaba delantera impulsando un sistema de autopistas, sí pretendía colocarse a la cabeza y poner a Alemania como la nación con mejores vías de comunicación. La idea de un país cruzado

por confortables autopistas se vendía en el exterior y por la propaganda alemana como una prueba de la superioridad del nacionalsocialismo sobre las improductivas y anquilosadas democracias occidentales, atrasadas y descolgadas de la carrera del progreso. De esta manera Alemania era moderna en su tecnología. Las imágenes de la época de Hitler en su Mercedes descapotable inaugurando los blancos primeros tramos de autopista en Fráncfort, en 1935, son una prueba de la importancia que el Estado le concedía. Además la autopista era un factor de unidad para la Gran Alemania. El hecho de que un nórdico o cualquier germano del norte pudieran desplazarse por el Reich con rapidez y comodidad significaba la unión de los territorios. Las autopistas se convertirían en las arterias de la Gran Alemania. Como el Támesis había sido el canal del Imperio británico, las autopistas eran las calles de Hitler. Y lo eran para los alemanes, aun mucho tiempo después de la guerra —también en Italia— era fácil escuchar como última defensa de ambos regímenes el nostálgico recuerdo del legado de las autopistas. Carreteras solo para coches que supusieron un drástico plan de empleo muy desde el principio, casi desde los primeros meses de gobierno de Hitler, y que empezaron a forjar la imagen mesiánica del Führer.



Cartel propagandístico de las autopistas alemanas

Y en lo estético para Hitler las autopistas no eran solo vías de comunicación. Se extremó verdaderamente el cuidado, se modificaban los trazados, sin reparar en los costes para mejorar las perspectivas, las vistas. Se diseñaban lugares de descanso armoniosos, en lugares privilegiados, se colocaban hitos. Los arquitec-

tos como Paul Bonatz sustituyeron a los fríos ingenieros; se trataba de hacer arte. Los puentes debían ser hermosos, integrarse en el paisaje y sorprendentemente el Hitler neoclasicista, reaccionario y quisquilloso diseñador de Germania fue un impulsor de diseños modernistas en las autopistas alemanas. Gasolineras, estaciones de servicio se construían discretas para no alterar el paisaje y se buscaba la máxima funcionalidad en consonancia con la belleza.

Hitler quería que el alemán disfrutara de la Alemania que él soñaba, que condujera despacio, al menos no demasiado deprisa como para no disfrutar del país. Viajar debía tener algo de aventura, una aventura estética alemana, que ya entonces se justificaba por el gran esfuerzo que las familias realizaban para adquirir un automóvil.

Lo cierto es que ese concepto, inventado por Hitler, no ha variado lo más mínimo desde entonces y el placer de viajar en automóvil sigue siendo el eslogan de la mayoría de las firmas automovilísticas desde un punto de vista idéntico. No hay más que ver cualquier spot televisivo de las grandes marcas principalmente, a diferencia de las que ofrecen turismos más modestos, para percibir la importancia que se da a la relación entre en automóvil, el conductor y el entorno. En ellas el coche casi desaparece y el placer recae en el paisaje. Conceptos de ayer que funcionan hoy.

Y, cómo no, se impulsó el desarrollo de un automóvil del pueblo. Un coche que Hitler encargó personalmente a Ferdinand Porsche, quien luego habría de desarrollar letales carros de combate, y cuyo precio, mil marcos, y una serie de facilidades en la financiación harían de él el automóvil del pueblo alemán. La guerra marcó otra dirección en los acontecimientos; sin embargo, el coche entró en producción. Y el diseño del que ha sido y todavía es el automóvil más popular del mundo es suyo, de Hitler.

Otros diseñadores, como Le Corbusier, algún tiempo después, también se han detenido en pensar y en trabajar sobre diseños estéticos de automóviles, con criterios minimalistas, lo que ha dado como resultado dibujos muy interesantes y propuestas que, en líneas generales, están en la misma línea que el automóvil de Hitler, solo que el suyo es el más vendido del mundo.

La huella del nazismo en las formas de percepción, en la cultura, es inmensa y tiene la singular habilidad de, en muchos casos, estar tan enraizada que no se percibe. Los cánones de belleza, los modelos, el reparto del equilibrio y de los desequilibrios tambien del poder internacional se deben en casi todo a la situación heredada de la Segunda Guerra Mundial, en Europa, en Oriente. Sin embargo, como en otros aspectos, el nazismo se opone a la modernidad de forma furibunda, al arte, al desarrollo de su época. No solo genera una forma de belleza, sino que condiciona otras, las prohíbe, las proscribe o hace que cobren más fuerza. La lucha clandestina contra el nazismo, aquello que persiguió cobró la naturaleza de eterno, de heroico, de clásico. Aquella que la historia le ha negado y que tanto quiso para sí.



Hitler en 1939 con Ferdinand Porsche en la presentación del Volskwagen, un coche cuyo diseño había garabateado en una servilleta

Tal vez sea la Bauhaus el paradigma o uno de los paradigmas de la otra Alemania, de una Alemania de talento y modernidad, generadora de patrones de buen hacer, que, en paralelo con muchos clichés del nazismo y a veces intoxicados por estos, han llegado a nuestros días. Perseguida, acosada y finalmente cerrada por los nazis, las escuelas de diseño, arte y arquitectura nacidas en la República de Weimar fueron a la vez odiadas y en muchos casos fagocitadas por el nazismo. Una propuesta de rabiosa modernidad, con tintes sociales, se acomodaba mal a las necesidades nazis cuando estas usaban de un discurso pasado de moda, pero no tan mal cuando se hablaba de soluciones prácticas, de diseñar una fábrica, como una catedral del trabajo, o una colonia de apartamentos. Sus arquitectos habían coqueteado con Hitler sin demasiados problemas, al menos al principio. Quizá estos no eran los favoritos del dictador, pero el tiempo demostraría qué lugar habrían de ocupar unos y otros en la historia de la arquitectura y el arte. Walter Gropius, Lázló Moholy-Nagy, Peter Behrens, Mies van der Rohe y otros muchos pasaron por la Bauhaus para acabar huyendo. En cuanto al diseño gráfico, la escritura gótica tenía un fundamento político inamovible, pero el *Signal* ya copiaba en formato a la revista *Life,* y los criterios modernos de maquetación y diseño se sentaron entonces. La comunicación no era una cuestión que las autoridades nazis fueran a dejar al margen de las reglas de la eficacia, y el estilo apuntaba más al magazine ilustrado que al *Frankfurter Allgemeine*. El Estado nazi en ocasiones debe aplicar soluciones que son profundamente contradictorias con lo fundamental de su ideología y la

Bauhaus es una fuente de ideas. Cuesta mirar para otro lado y a veces la contradicción es fácil de integrar en el discurso. En Alemania en un mismo estado conviven un gusto arcaizante, una pasión enfermiza y criminal por la belleza y un odio por la modernidad con el desarrollo tecnológico más espectacular y las armas secretas.

En cualquier caso el conflicto con una institución apoyada por Weimar y de raíces expresionistas, respaldado en su trayectoria por los enemigos del nazismo y de profundo carácter vanguardista, estaba anunciado.

Ya en 1932, de forma completamente maniquea, se elaboró a raíz de la visita del ministro nazi Freyberg a la Bauhaus un dictamen cuyo fallo fue negativo para esta. El prestigio de Mies van der Rohe como director era casi lo único que la mantenía abierta y se especuló con su transformación en una escuela de arte, cambiando de nombre y manteniendo su estructura, o bien, un una casa del arte alemán (Escuela de Artes y Oficios Nacionalsocialista, dirigida por Mies en Hellerau, cerca de Dresde). En cierto modo, Mies encarnaba un modelo de arquitecto alemán que estaba más próximo a acomodarse con los canones estéticos del nazismo que a desentonar con él. No era en absoluto objetivista sino profundamente clasicista y, por tanto, un afanado creador de belleza. Sin embargo, esperó en vano la adjudicación de obras en el Reich. En estos años confusos, sobre todo en el terreno de la arquitectura, una cierta modernidad era todavía bien vista si coqueteaba con el clasicismo y la grandilocuencia. En lo sucesivo se condenó como decadente y bolchevique, pero entonces todavía no y muchos dirigentes nazis simpatizaban aún con formas culturales que pertenecían a la modernidad, como la Bauhaus.

Capítulo 3

Prêt à porter: Influencia de los iconos nazis en la cultura popular

3.1. Moda: la evocación de la guerra

La guerra o lo referido a lo militar, según el historiador John Keegan en *Historia de la guerra* (1995), genera cultura o es cultura. Los ejércitos tienen una manera peculiar de hacer y las campañas militares han movido a millares de hombres, siendo, como asegura Gaston Bothoul en una pintoresca afirmación, un medio de conocimiento de otras culturas, en alusión a la frase de Ernst Jünger: «La guerra es la más solemne forma de contacto entre los pueblos», en *Tempestades de acero* (1920).

Deducimos, por tanto, que en realidad existe *lo militar* y que tal vez se pueda aislar este componente para definirlo y ver en qué actitudes reposa y qué particularidades tiene dentro de nuestra cultura. Posiblemente el exotismo sea una de las manifestaciones de *lo militar*, en cuanto a lo que se refiere al color, los uniformes, la manera de proceder del soldado o de maniobrar los ejércitos, los distintos pasos, los desfiles con sus calculadas coreografías, los ritos de iniciación… Sin duda existe *lo militar*.

En lo individual el militar ha buscado para sí la diferencia, se puede decir que hay actitudes que son militares y otras que no lo son. Una afectación especial, un cierto dandismo en las maneras, en la forma de llevar una prenda o de dirigirse a los demás. Un protocolo que identifica al militar incluso fuera del servicio de armas y que ha generado modas y tendencias fáciles de observar.

La belleza está presente y es un elemento importante en los ejércitos y tanto más es así cuanto más se apoya un régimen en su ejército. Leni Riefenstahl filma en 1935 un reportaje de propaganda para el ejército alemán, *Nuestro ejército,* que muestra la belleza de los soldados y de ser soldado para el Führer. El ejército alemán no solo debe ser vencedor, debe ser seductor en tanto que las doctrinas fascis-

tas y militaristas rechazan el intelectualismo y la crítica a favor de lo emocional. El ejército alemán debía ser el más bello del mundo.

Jugando con este sentido trivializador y estético de las guerras y de lo militar, el sociólogo francés Gastón Bothoul afirma en su *Tratado de polemología* que la guerra posee en el mundo moderno un indiscutible matiz de estético y de distracción. El conflicto armado, siguiendo a este autor, rompe con la monotonía de una sociedad demasiado bien organizada. La frase «Francia se aburre» atribuida a Adolphe Thiers, y que simbolizó la oposición al pacifismo del rey Luis Felipe, se traduce en el desencanto de una generación, principalmente burguesa, que en época de paz se hallaba ante sórdidos problemas de profesión, y que tenía grandes dificultades para encontrar ocupaciones que no hirieran su amor propio. Autores como el citado Thiers o François-Auguste Mignet habían exaltado a esa juventud publicando el detallado relato de las guerras napoleónicas, como también lo haría Stendhal. De alguna forma se sugiere que la guerra soluciona o aplaza problemas domésticos, refuerza la cohesión social y mantiene a los integrantes de los ejércitos en una especie de «vacaciones pagadas», en pensión completa. Por estas razones los ciudadanos para tener una verdadera distracción, para romper el círculo de la monotonía psicológica solo tendrán la esperanza de una guerra. En tales casos la guerra es el único medio para tener contactos internacionales, turismo exterior y cosmopolitismo.

Las imágenes de soldados extranjeros, de los vencedores y de los vencidos, los exóticos prisioneros o los uniformes fantasiosos siempre han cautivado la imaginación popular. Los civiles se han adueñado de las modas militares y estas a su vez se han inspirado en los atuendos tradicionales. Numerosas fiestas populares tienen su origen en la incorporación a filas o en el regreso al hogar de los veteranos, que incorporan a su vestimenta, orgullosos, los recuerdos de la campaña.

Hasta hace no mucho tiempo la primera fotografía que se hacían los quintos era vistiendo el uniforme militar y así los mozos pasaban a ser hombres mediante esta ceremonia, la de vestir el uniforme.

También se ha hablado de la guerra y de las campañas militares como el único medio que, en siglos pasados, tenían los hombres para conocer el mundo, para entrar en contacto con otras culturas, para viajar. Así pues, junto con los marinos y los navegantes o los comerciantes, los soldados poseían un conocimiento del mundo que no estaba al alcance del resto de la población. A través de la guerra se ha difundido la cultura, han florecido unas civilizaciones y han desaparecido otras, y el mundo se ha hecho más pequeño.

Las castas guerreras suponen un origen diferenciador, aristocrático, el de la especialización; es decir, la capacidad de una comunidad para mantener un grupo de profesionales, de manera estable, que dominen técnicas de ataque y defensa, así como utensilios especialmente diseñados para protegerse (escudos, armaduras) o para hacer daño (armas).

Desde entonces el guerrero ha buscado para sí toda clase de adornos que reflejaran su diferencia, lo que convertía a los soldados en personajes de aspecto llamativo.

La imagen del militar, del guerrero, ha buscado ser evocadora, incluso durante siglos el combatiente ha huido del concepto del uniforme en aras de mantener la originalidad de su atuendo, de un atuendo diferenciador y seductor.

Veamos, por ejemplo, el argumento de la ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte* (1790) (o *La escuela de los amantes),* que refleja el encanto que los exóticos extranjeros (húsares, magiares, cosacos) ejercían sobre la imaginación del mundo civilizado. En la ópera creada por Mozart, Ferrando y Guglielmo son dos oficiales que recurren a la estratagema de disfrazarse de orientales para tentar a sus prometidas. Simulan marchar a la guerra, disfrazándose con bigotes y prendas exóticas y mediante engaños logran engatusar a sus amadas. Finalmente se descubre la realidad y el error de sus prometidas es perdonado, pues *así hacen todas (Così fan tutte),* y el grupo entero alaba la habilidad para aceptar todos los momentos de la vida, tanto los buenos como los malos, con la moraleja feliz del que todo lo toma por el lado bueno. En cualquier caso el uniforme es mostrado aquí en el eterno tópico de la seducción.

Para comprender este gusto europeo debemos anticiparnos al siglo XVIII. En este la guerra entra en un período de estancamiento, de desgaste. Para intentar superar esta inmovilidad en el modo de hacer la guerra los Estados recurren al alistamiento en sus filas de pueblos tradicionalmente guerreros con la esperanza de que agudizaran el sentido bélico de los combatientes.

De este modo comenzaron a existir variantes uniformológicas en los ejércitos europeos que provenían de los tradicionales atuendos de los pueblos reclutados. Esta pauta se prolongaría hasta el siglo XIX en el delirio romántico, en el que los jóvenes oficiales europeos o americanos tuvieron la oportunidad de mandar unidades de mamelucos o zuavos, en el primer y segundo imperio francés o en la guerra civil americana, *sijs* del Punjab en las colonias británicas de la India o unidades como la caballería polaca o alemana de Napoleón I.

La tendencia en el siglo XX es en cierto modo verdaderamente uniformadora y aunque tiende a la seguridad del soldado (en la Primera Guerra Mundial era fácil distinguir y abatir a un oficial francés por sus pantalones rojos) la belleza del uniforme siempre se ha considerado importante para la autoestima y la moral del soldado.

No se envía a un hombre a la guerra a morir de cualquier manera; la sugestión, el espíritu de pertenencia a un cuerpo, a una región a una nación tienen que tener su reflejo en un uniforme. También la profesionalidad, la calidad de los materiales tienen gran importancia: el soldado actúa mejor si se siente orgulloso de su profesión. Los uniformes son un bastión ideológico y los que lo han olvidado han tenido que arreglar su error. Después de la revolución el Ejército Rojo, por motivos políticos, suprimió todas las connotaciones que había en el uniforme al ejército zarista para diseñar un uniforme, popular, casi podríamos decir proletario.

El número de deserciones aumentó y durante la guerra se tuvo que recurrir a rediseñar y decorar este uniforme, un tanto a la antigua usanza, para infundir al soldado soviético un mínimo de conciencia nacional.

3.2. ALGUNOS ATUENDOS MILITARES

Analizaremos algunos elementos que caracterizan el uniforme, que lo adornan o que sobre todo por su relación con este trascienden y se han convertido en parte de la cultura. Son condecoraciones, calzados, guantes o prendas que por su naturaleza especial o sobre todo por el uso que la costumbre ha hecho de ellos se han convertido en clichés con un significado y unas connotaciones especiales en el campo de la estética y sobre los que vamos a referirnos. Son, en muchos casos, los mejores ejemplos del mensaje que queremos transmitir sobre la manera en la que lo estético recorre sus propios caminos y se convierte en mensaje ético o, incluso, reemplaza a este. Veamos algunos.

3.2.1. *La Cruz de Hierro*

Cada nación posee condecoraciones que le son propias y por las cuales es reconocida: la Legión de Honor francesa, la Medalla del Congreso de Estados Unidos, la Cruz Victoria británica, la Cruz Laureada de San Fernando en España o la Medalla al Mérito austriaca conocida como el Match Azul o Pour Le Mérite, la cual incluso dio título a un filme ambientado en la guerra en el aire de los pilotos de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, la popularidad de la Cruz de Hierro excede a cualquier otra condecoración, pues es un mito y un icono popular asociado con el militarismo prusiano y más tarde con el nazismo.

Procede de las cruces que portaban los caballeros teutónicos y no de la cruz de Malta, con la que a veces es confundida y que tiene sus extremos terminados en dos puntas. La Cruz de Hierro se instituyó como orden al mérito militar con anterioridad a la unificación de Alemania. Su diseño medieval ha permanecido, en mayor o menor medida, sufriendo cambios y adaptaciones como emblema del ejército alemán aunque ha sido sustituida por la cruz balcánica o Balcankreuz» en el período nazi y ha vuelto a instituirse para la Bundeswehr. En la actualidad se puede ver pintada en vehículos y aviones del ejército alemán.

Das Eiserne Kreuz fue en origen una condecoración prusiana, instituida por Friedrich Wilhelm III de Prusia, y se otorgó por vez primera el 10 de marzo de 1813. Esta condecoración se otorgaba solo a militares y en tiempo de guerra, y se concedió durante las Guerras napoleónicas, la Guerra franco-prusiana, la Primera y la Segunda Guerra Mundial.

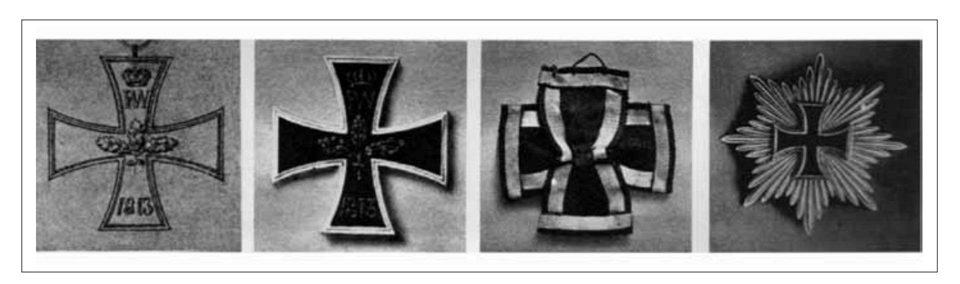
Si bien era una condecoración militar, también se conoció la distinción de civiles con una versión de esta medalla por participar o servir en proyectos militares. Por ejemplo, la piloto civil Hanna Reitsch fue condecorada por Adolf Hitler con la Cruz de Hierro de primera clase por su valor como piloto de pruebas en prototipos experimentales. Se trata de una de las dos únicas mujeres premiadas con esta distinción.



La cruz de hierro de Hartley Mardsen muestra admiración y casi fascinación por los elementos del uniforme alemán. La pareja del artista, según se cree, era oficial militar

El origen de la Cruz de Hierro es muy humilde. Su diseño primigenio proviene de un simple lazo o cruz hecha de tela con los colores blanco y negro de la bandera prusiana. Este emblema se llevaba prendido en el uniforme durante el siglo XIX.

Su diseño se plasmó en metal y existen varias versiones, más estilizadas o sobre un fondo de estrella que dio lugar durante el Tercer Reich a la estrella de la Cruz de Hierro.



Diseños primitivos de la Cruz de Hierro. Un diseño neoclásico construido con el material que representaba las virtudes nacionales: el hierro

Se debe al arquitecto neoclásico Karl Fiedrich Schinkel, cuya importancia en el desarrollo de la arquitectura del Reich ha sido, como hemos visto, importantísima, y su diseño consiste en una cruz metálica de color negro con las aristas formando varias filas de color plata mate. Sus brazos son curvos en sus lados interiores y está inspirada en el sencillo diseño de las cruces teutónicas de los caballeros del siglo XIV, que fue también el emblema de Federico El Grande.

En contraste con otras condecoraciones, como la bella Pour Le Mérite, o Max Azul, popularizadas por grandes héroes como El Barón Rojo (Von Richstoffen) o El Zorro del Desierto (Erwin Rommel), la Cruz de Hierro presentaba un diseño muy austero, fabricada en materiales sencillos y casi humildes, como hierro o, en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, de zinc o aluminio. Esto tiene una explicación, ya que el hierro era considerado el material alemán por excelencia, una especie de esencia patriótica, de manera que fabricar una condecoración en hierro o asimilarla al hierro era asumir que portaba los valores nacionales.

La medalla se suspendía de una cinta de tela con los colores nacionales, blanca y negra en las versiones de 1813, 1870 y 1914 y tricolor en blanco negro y roja, este último añadido a la bandera por ser el color del partido nazi. En la base de la condecoración, en el aspa inferior de la cruz, figuraba una de las anteriores fechas, o bien, a partir de la Segunda Guerra Mundial, 1939, y en el reverso la fecha de 1813, señalando el año en que fue instituida.

Aunque un veterano hubiera sido premiado con la Cruz de Hierro era posible, particularmente en la Segunda Guerra Mundial, que obtuviera otra. En ese caso la medalla más antigua se sustituía por un distintivo metálico con un águila y el relieve con la fecha de 1939 que se portaba sobre la más reciente.

Existían, como sucede con la mayoría de las condecoraciones, en todos los ejércitos y en todos los países, distintos grados o «clases», pero no se podía obtener un grado superior sin haber sido distinguido con los anteriores. Así, en la Cruz de Hierro llegó a existir un notable desarrollo con unas normas muy definidas para su utilización.

Se distinguen diferentes tipos de cruz que se portan de manera distinta, parecidos entre sí pero que hablaban del prestigio del soldado, y llegan a ser sinónimo de grado. En el ejército alemán, a diferencia de otros, era costumbre llevar a diario la mayor parte de las condecoraciones obtenidas, incluso en combate, por una cuestión de moral y de prestigio. Determinadas prendas, como el capote reglamentario, que era obligatorio llevar abrochado hasta arriba, se podía llevar abierto si en el cuello se lucía una cruz de caballero. Esta costumbre hizo popular coleccionar estas medallas, que eran arrancadas de los uniformes de los caídos en combate y guardadas como recuerdo o como trofeo.

La cruz más sencilla, la de «segunda clase», de la cual se portaba en diario solo la cinta adornando el ojal del segundo o tercer botón de la guerrera, según el modelo de la misma. Es decir, la condecoración se guardaba y se llevaba como testigo de la misma la cinta tricolor prendida en el ojal.

En las guerreras que carecían de ojales vistos, se cosía la cinta en el lugar aproximado de este. En paradas militares se lucía la condecoración, propiamente dicha, junto a otras en un pasador.

La Cruz de Hierro «de primera clase» (el propio Hitler portaba una obtenida en la Primera Guerra Mundial) se lucía mediante un broche en el lado izquierdo del pecho en los modelos antiguos de guerrera, u ocupando el centro del bolsillo superior izquierdo en las guerreras de servicio.



Guerrera tropical adornada con la cinta de la Cruz de Hierro de segunda clase

La Cruz de Caballero, de un tamaño ligeramente superior, se llevaba al cuello. Existía una completa reglamentación sobre su uso, siendo obligatorio portarla en servicio para que el militar fuera identificado de inmediato como Ritterkrauzer (caballero de la Orden de la Cruz de Hierro). A este fin se dispensaba del uso de corbata en los uniformes que la llevaban (Tropicales, Luftwaffe, Panzer…). A esta se sumaban una serie de «añadidos» que se otorgaban como méritos y que consistían en las «hojas de roble», los «diamantes» y las «espadas». A lo largo de la existencia del Tercer Reich con un ejército de catorce millones de hombres no llegan a treinta los soldados que fueron distinguidos con la Cruz de Caballero con hojas de roble, espadas y diamantes. La posesión de una de estas cruces podía superar a un grado militar, ser un héroe nacional, lo cual podía ser un arma de dos filos para su portador. Más de un Ritterkrauzer estuvo en el punto de mira de la Gestapo o falleció en extrañas circunstancias. Los valores y la caballerosidad no tienen nada que ver con la política, y menos aun en el nazismo.

Una versión más de esta condecoración, la Cruz de Caballero para la Cruz de Hierro con Hojas de Roble en oro, Espadas y Brillantes, fue entregada únicamente al as de la aviación y piloto de Stukas, coronel de la Luftwaffe Ulrich Rudel.

Otra versión de la Cruz de Hierro es la Gross Kreuz, o Gran Cruz de los Caballeros de la Cruz de Hierro, de considerable tamaño, sesenta y tres milímetros por lado, y existió desde que el rey Friedrich Wilhelm III instituyó la condecoración de la Cruz de Hierro en 1813. Reinstituida por Adolf Hitler al momento de estallar la guerra, solo se entregó una al Reichmarshall Hermann Goering el 19 de julio de 1940. Fue destruida en un bombardeo y en el momento de ser arrestado por los aliados portaba una de las réplicas de menor calidad que se entregaban para el uso diario. Realmente su ego le hizo que se instituyera para él, y la medalla en sí, enorme, era bastante ridícula, de no ser por el gran sobrepeso que llegó a acumular el comandante de la Luftwaffe, y que hacía más o menos relativo el tamaño de la cruz.

Una última versión, la Estrella de la Cruz de Hierro, fue instituida y su forma de estrella con una gran esvástica la diferencia notablemente del resto de cruces de hierro. Es de resaltar el gran número de variantes de la cruz, hecho habitual entre las condecoraciones de todo el mundo, pero que en la Alemania del Tercer Reich fue especialmente notorio por la necesidad de acentuar el espíritu combativo y publicitar los éxitos militares, lo que creó entre los soldados figuras que imitar. Por el

contrario, algunas condecoraciones eran impopulares. Las de lucha antiguerrilla o acciones contra partisanos, llevadas con orgullo por SS o miembros de la policía, eran recibidas con desagrado por la Wehrmacht, que no solían lucirlas y que además sabían que garantizaban duras represalias si eran capturados portando estas insignias.

El uniforme alemán era un uniforme muy político, y como tal portaba numerosos distintivos y condecoraciones, poco prácticas en combate (que los soldados debían coser al uniforme para no engancharse o perderlas), pero de gran valor propagandístico.

En el cine la Cruz de Hierro ha sido el atributo más común del militar alemán combatiente. Algo más que un adorno. Numerosos guiones se hacen eco de la importancia que tiene la condecoración en la vida militar germana como muestra de respeto por parte del enemigo. La película más representativa es la de Sam Peckinpah *La Cruz de Hierro* (1977), con James Coburn, Maximilian Schell y James Mason.

Se trata de una coproducción angloalemana que se ambienta en la retirada alemana de Rusia, y cuenta las diferentes reacciones de miembros del ejército alemán, de desencanto, frustración, amargura o de ambición. La historia se centra en la rivalidad entre el sargento Steiner (James Coburn) y un oficial prusiano (Maximilian Schell) dispuesto a cualquier cosa por conseguir la condecoración que da título al filme.

Contrasta la visión heroica del oficial, que debe alcanzar el premio por su posición social y la visión del soldado, que sufre los rigores de la guerra y el desencanto del horror y de los crímenes del conflicto. Se trata de un filme claramente antibelicista en cuanto a su contenido, para lo cual no escatima detalles en las escenas más sangrientas.



Cartel de *La Cruz de Hierro,* de Sam Peckinpah, una visión cruda de la guerra y en algunos momentos un tanto cómplice

La película, en el estilo del director, es cruda y realista al llevar a cabo un estudio psicológico de los personajes. Basada en la novela *The Willing Flesh* de Willi Heinrich (1955), suscitó críticas por su visión moralmente dudosa y contemporizadora del ejército alemán.

En cualquier caso fue un éxito y conoció una segunda parte en 1979 dirigida por Andrew McLaglen, titulada en España *Cerco roto (Sergeant Steiner* fue el título original); contó con Richard Burton en el papel del sargento Steiner, su acción se desarrolla en el frente occidental y cuenta con Robert Mitchum como soldado americano, y busca como su predecesora una visión del soldado desengañado y rebelde.

La popularidad de la Cruz de Hierro la ha convertido en un tópico y ha servido de base para creaciones o interpretaciones de otros modelos que sin ser iguales recogen su carga de elemento prohibido u oscuro.

Como en otras ocasiones, dos formas de cultura en cierto modo paralelas han acogido el diseño de la Cruz de Hierro y lo han adaptado creando un símbolo nuevo, pero con claras reminiscencias. Se trata del mundo del rock y el de las motos.

El grupo Motorhead de heavy metal ha desarrollado una parafernalia basada en el diseño de la Cruz de Hierro, la cual se mezcla con símbolos como la calavera, antiguas banderas de guerra, alas de la Wehrmacht, hojas de roble, cuernos demoníacos, cascos con pinchos al estilo del pickelhaube alemán o ases de picas, que en el código de los iniciados en el rock poseen un significado asociado a la marginalidad y el infortunio.

La escritura gótica también es un elemento caracterizador de lo alemán, que aquí es buscado deliberadamente para crear una estética próxima a lo nazi.



Carátulas de tres discos del grupo Motorhead: el color negro, las alas del águila de la Wehrmacht, la cruz de hierro y otros emblemas alemanes caracterizan la agresiva imagen de esta formación

Del mismo modo y en una imagen parecidísima —diríamos que complementaria— las motos de estética Harley, es decir, las motos americanas, adoptan la Cruz de Hierro como elemento decorativo buscando una imagen agresiva y de dureza. Esta imagen está relacionada con la vida en la carretera, en algunos casos con los

clubs y bares de motoristas, la parafernalia sureña de tintes racistas y suele asociarse con la marginalidad y el sexo o con los espectáculos eróticos.

Existe, como vemos en el capítulo sobre el cine erótico o en el dedicado a las mutilaciones, una extraña y recurrente relación entre el sexo, la pornografía y los símbolos del nazismo. Se rodea de un color negro simbólico y de otros elementos como calaveras o banderas, la mayoría alemanas, o la bandera de la confederación de los estados del sur durante la Guerra civil americana. Bajo esta imagen, la de la Cruz de Hierro, se comercializan multitud de accesorios para adornar las motos. Normalmente cromados, estos pueden ser retrovisores, remates para puños adornos en respaldos o ropa y complementos como anillos, cascos y otros objetos, todos ellos adornados con la Cruz de Hierro.

También la industria de la moda ha encontrado en el aire romántico de las condecoraciones un objeto precioso, semejante a una joya o a un elemento de bisutería, que se lleva con desenfado o en un guiño a la estética militar, prescindiendo aquí de toda carga conceptual, política o histórica.

En estos ejemplos se recurre a condecoraciones de fantasía o a modelos exóticos de difícil filiación política, decimonónicas, deportivas o en muchos casos pertenecientes a países del antiguo bloque del Este. La Cruz de Hierro está excluida de esta utilización y su uso queda restringido a algunos casos de tribus urbanas y siempre al margen de tendencias comerciales.

3.2.2. *Las águilas*

El águila como símbolo ha sido utilizada en la representación del Estado y más aun cuando este tiene una vocación imperial desde la Antigüedad.

La fascinación que sentía Hitler por el Imperio romano y por Napoleón Bonaparte, ambos imperios con un desarrollo militar importantísimo y generador de una cultura que él admiraba, y representados por águilas, lo lleva a incluir a esta como diseño del Estado y de las fuerzas armadas. El águila ya poseía una larga tradición en Alemania, no era nada nuevo, por lo que decidió apartarse de los diseños heredados, convencionales, que recordaban al pasado imperio y desechando sucesivos bocetos acometió, como era su costumbre, él mismo el diseño de las águilas que debían formar parte del nuevo escudo nacional. Y buscó en diseños Art déco, en boga en el momento, por su simplicidad y por su fuerza en relación con lo moderno. Se puede encontrar gran similitud entre el águila del Reich y diseños pertenecientes a modelos de arquitectura estadounidense y que adornan edificios de las décadas de los 20 y 30. Se sabe que Hitler devoraba la bibliografía que arquitectos como Fritz Wiedemann habían traído de su estancia en América y que el archivo de Hitler era extenso. Documentaba todo, archivaba, guardaba y memorizaba los datos. Así abocetó varias águilas, bastante geométricas en su diseño, con las alas abiertas, muy estilizadas y que en sus patas sujetaban una corona de hojas de roble, dentro de la cual descansaba una esvástica apoyada en una de sus puntas. Solo la Luftwaffe

desarrolló un diseño algo más naturalista, con el águila en vuelo, en una pose más dinámica.

Hitler, como dictador, como amo de Europa y como artista, las tres cosas a la vez, emitía juicos estéticos sin parar. Viajaba a París y admiraba esto o criticaba aquello, corregía una y otra vez, hasta la desesperación de estos, las maquetas, los planos y los dibujos de sus arquitectos, se fascinaba, y con razón, con la belleza del Panteón de Roma, pero ¿y él? Él también dibujaba, creaba, sobre todo para la arquitectura y para los ornamentos. Nada salía de la mesa de sus arquitectos sin que lo hubiera manoseado una y mil veces. ¿Cómo era el gusto de Hitler? En el caso del diseño de las águilas del Reich, el dictador alemán, en realidad, no quería utilizar un modelo clásico, al contrario que Franco, sino que buscaba que el águila imperial alemana ahora comulgara con el nazismo. Y en realidad se inspiró en diseños en boga, en la moda. El *art déco* tal vez sea el estilo decorativo perfecto, la decoración por excelencia, mucho más hermoso que los diseños de la Bauhaus (tampoco resulta imposible imaginar el águila del Reich diseñada por la Bauhaus, pero habría sido otra cosa). Y además es un estilo moderno, estilizado, adecuado tanto para la mascota de un automóvil como para embellecer un rascacielos. Y los rascacielos americanos estaban llenos de águilas, de picos agudos y miradas afiladas, como las del Empire State. De modo que el diseño, muy simplificado, duro, de pocas curvas, fácil de reducir a un bordado, es un sencillo ejercicio del gusto del momento, un tanto corriente. No era para tanto, pero, como casi todo, ha perdurado.



Imagen de la firma Boy y diseño derivado del realizado por el propio Hitler del águila del Reich

3.2.3. *Las botas de montar*

El calzado de campaña, especialmente resistente o relacionado con destrezas como la caballería, está relacionado desde siempre con los ejércitos. Ya en su primera concepción, tal y como hoy lo entendemos, el calzado debe su forma al uso militar, ya que la adición del tacón a la suela tiene como finalidad impedir que el pie del jinete se resbale del estribo del caballo.

Las primeras botas de montar tenían por objeto proteger las piernas del soldado que podían resultar heridas por la acción de otros soldados o por el simple roce con ramas y otros elementos. La caballería romana, por ejemplo, no utilizaba estribos y, por tanto, el calzado del jinete no requería una forma especial. Sin embargo, con la silla de montar moderna con estribos las botas adquieren una forma espacial y se dotan de grandes tacones para afianzar la posición del jinete. La pintura de los siglos XVII y XVIII está llena de caballeros con imponentes botas.

Desde entonces las botas de montar han tenido una función práctica y de prestigio, ya que representaban a los caballeros, «al orden ecuestre», que, por poder sufragarse montura y arreos, estaba reservada a las clases elevadas. Las botas de montar tienen un sentido de clase, como vemos, y han sido reservadas a la casta de los oficiales en los ejércitos aunque estos no pertenecieran al arma de caballería.

Dentro del uniforme alemán al que nos referimos las botas y también los pantalones de montar, ceñidos en los tobillos y muy anchos en los muslos, formando grandes bolsas a los lados, como volutas que facilitan el tránsito visual de una forma armónica entre el tronco y las estilizadas botas, de un modo ciertamente barroco, representan la imagen del oficial. Esta se resiste a desaparecer incluso en los uniformes más modernos, los de los pilotos de los aviones a reacción, o en los casos en los que el clima los hace menos confortable, como en África. Esa falta de sentido práctico unida a la extrema eficacia a la que nos hemos referido antes convive en el carácter alemán de la época de la guerra, lo vemos en el arte, en las costumbres y en las manifestaciones culturales. No obstante, botas y pantalones de montar no son exclusivamente alemanes y sería poco correcto no dejar constancia de su existencia en otros uniformes si bien, durante la Segunda Guerra Mundial, por razones prácticas, históricas y también ideológicas, los países aliados utilizaron poco esta combinación. Hoy todavía son fáciles de ver, sobre todo en cuerpos motorizados de policía, como la Gendarmería francesa o los Carabinieri italianos.



George Grosz, *Abrechnung Folgt!* El burgués que ha propiciado el militarismo recibe su recompensa

Las botas son, y han sido, en el arte y en el cartel, un elemento más para representar el militarismo y en Grosz encontramos un ejemplo en el que postrado a los pies de un general del ejército, reconocible por la doble raya en su pantalón de montar, un burgués que lame servilmente las botas recibe su recompensa que llueve en forma de dinero y condecoraciones. Cruces de hierro y cruces al mérito militar llueven mezcladas con monedas sobre la cabeza del repulsivo burgués. Vemos que la descripción iconográfica es muy precisa en Alemania.



Cartel republicano antifascista. El doble sentido de la bota es más que evidente

El cartel, en la Guerra Civil española, esta vez en el bando republicano, representa la alianza con Italia con la imagen de una bota llena de tropas que pisa el suelo de España. En este caso el significado es doble, y de muy fácil lectura, ya que por una parte la península Italiana tiene forma de bota, y la bota representa el uniforme militar fascista.



En *Sin novedad en el frente* las mismas botas llevan a diferentes jóvenes a la muerte. La bota militar conduce los pasos de quien la lleva: la advertencia está hecha y la bota cobra un importante sentido en la descripción de un modelo



En *Astérix y los godos,* los bárbaros hacen sonar sus inexistentes tacones. Este recurso, el del taconazo, será utilizado en cine por directores como Willy Wilder

En el cine la bota tiene también un significado muy concreto. En la película de Lewis Milestone, *Sin novedad en el frente* (1930), las botas se hacen representantes del militarismo alemán y de una forma cruel destino que lleva sucesivamente a los jóvenes a la muerte. Igualando las botas con el todo del ejército y a este con la muerte, unas botas de excelente calidad son portadas por uno de los jóvenes. Todos admiran la calidad del calzado y se felicitan de ello. Pronto el dueño de las botas caerá y estas pasarán a otro y así irán pasando por todos los amigos, los camaradas que serán llevados por estas botas a su destino, al encuentro con la muerte.

Precisamente las botas han sido siempre un apreciado botín en tiempo de guerra. Muchas veces los prisioneros se veían despojados de ellas e incluso son un trofeo que se arrebata al enemigo caído. En la película *Lawrence de Arabia,* de David Lean (1962), el teniente Lawrence, después de tomar Áqaba, se refiere a los turcos diciendo que «ya no llevan botas» para expresar que han sido hechos prisioneros. En el filme *Glory*, dirigido por Edward Zwick (1989), que narra la existencia de una unidad de hombres de color en el ejército unionista durante la Guerra civil americana, las botas o más bien la privación de ellas representan la discriminación racial a que se ven sometidos estos hombres, los cuales, sin botas, no pueden ser considerados soldados.

La imagen de las botas lustrosas de un oficial nazi se ha repetido hasta la saciedad en el cine. Desde las connotaciones más crueles que retratan al nazi solo con mencionar o mostrar sus botas hasta las satíricas o burlonas como las de Billy Wilder en *Uno, dos, tres* (1961), en la que los oficinistas de la Alemania de la inmediata posguerra taconean constantemente, o en *Traidor en el infierno* (1953), del mismo director, en la que el comandante del campo de prisioneros alemán se hace calzar por su asistente solo para poder cuadrarse sonoramente ante su superior, cuando conferencia con este por teléfono.

Esta comicidad del simbolismo de las botas es llevada al extremo en *Top Secret* (1984), obra que se basa en la explotación de los tópicos del cine bélico en

una continua sucesión de gags. En una secuencia de esta película un plano corto de unas botas revela la presencia de un oficial alemán y hace pensar que los protagonistas han sido descubiertos por el enemigo. Al abrirse el plano se descubre que nadie lleva puestas las botas. Están solas, pero solas son una amenaza, son el todo. Una muy buena forma de sinécdoque.

El taconazo, la costumbre militar de cuadrarse golpeando la parte posterior de los tacones y haciéndolos sonar al tiempo que se adopta la posición erguida y rígida, es un elemento caracterizador y reconocible de la actitud militarista prusiana. Al cuadrarse, la persona gesticula un abandono de cualquier actitud personal para igualarse a los demás. Es un acto de suma disciplina con un reflejo formal en el que el cuerpo adopta una posición casi estatuaria y que no tiene reflejo fuera de la vida militar. Cada ejército posee formas diferentes de cuadrarse, de saludar, ligeras variantes, si bien la posición de firmes es habitual en todos los ejércitos. El taconazo, sin embargo, sonoro, y hasta exagerado, resulta como un acento que se añade a este gesto y que lo hace más plástico. El hecho alemán de cuadrarse, acompañado de un sonoro golpear de tacón parece infundir una extraña sacudida de energía al sujeto, que reacciona ante su superior o ante la orden recibida como un resorte.

La imagen del soldado cuadrándose es popular, lo es por los que han tenido que aprender a hacerlo al prestar servicio militar, o a través del cine y más aún lo es la impronta del militar alemán haciendo sonar sus tacones.

El cine, los cómics y en general la cultura popular reflejan esta costumbre, que al enfatizarse, resulta inevitablemente alemana. En el cómic llama la atención por estar tan fuera de contexto que sin poder evitar observamos el valor de la sátira en el viaje que el personaje francés Astérix realiza al país de los godos. Llenos de tópicos y lugares comunes, los cómics algo chauvinistas de Astérix suelen realizar radiografías mordaces de sus vecinos, belgas, hispanos, bretones y en *Astérix y los godos*, en Alemania. En este los guerreros germánicos se cuadran ante sus superiores y hacen sonar sus inexistentes tacones y hasta se «escucha» un ¡clac! en las viñetas, amén de otros muchos paralelismos entre estos y el militarismo alemán del siglo XX.

El cómic europeo ha representado al villano, desde Flash Gordon, Buck Rogers, Tintin o Blake y Mortimer, habitualmente con pantalones y botas de montar, que corresponde al clásico estilo alemán.

Las botas de montar fueron dibujadas en los cómics de las décadas de los 30 y 40 como un elemento distintivo del héroe, del aventurero y en muchos casos de un personaje situado ideológicamente en el bando de las dictaduras fascistas europeas con las cuales comparte ideología y cuando menos una estética que entonces era tendencia en la moda. Se trataba de un atuendo deportivo, del héroe, con un acento colonial, y de aventuras que hoy se ha teñido de unas connotaciones que entonces no tenía. Flash Gordon las llevaba, y Roberto Alcázar en España; eran otros tiempos.



La imagen del cómic, en este caso *Flash Gordon.* El héroe de aspecto fascista con botas y pantalones de montar. Otros tiempos, sin duda

El peso y el sentido que arrastran las botas de montar en los uniformes militares es tal que excepto en algunos ejércitos que han buscado deliberadamente una apariencia próxima al militarismo europeo por motivos políticos han desaparecido de los uniformes de todo el mundo para ser sustituidas por las botas de cordones al estilo americano.

Hoy día las botas también poseen un sentido ideológico y si bien el modelo de las botas de montar no posee el sentido que tuvo en el siglo XX, habiendo sido incluso asimilado por la moda femenina, o la estética del rock y, sobre todo en el caso de la moda, por su componente elegante, pulido, sensual, ajustado y provocador, rozan el concepto de fetiche.

Por el contrario, las contemporáneas botas militares se han convertido en un símbolo de algunas tribus urbanas de pensamiento radical. Estas botas son, por lo general, adquiridas como restos de almacenes militares o en algunos casos diseños de marcas que han ocupado un lugar en la iconografía juvenil y carecen de esa sensualidad, pues buscan más bien el sentido de dureza y contundencia.

3.2.4. *Los guantes*

Los guantes han sido siempre un elemento distintivo del caballero, del gentleman, pero también, ante todo debido a la contribución del cine, se han convertido en un atributo perverso. Hollywood ha hecho imprescindibles los estrechos guantes de cuero negro en el villano, guantes que golpean, que aprietan puños, que sujetan extrañamente cigarrillos, como se cuenta en *Smoke* de Wayne Wang (1995),

y que ocultan siempre las manos. En el lenguaje caballeresco y del dandi el guante es el intermediario que permite al gentilhombre aislarse del contacto con los objetos vulgares. También son guantes que ocultan manos y brazos ortopédicos en mutilados prusianos y que contienen una repulsión al tiempo que disparan la imaginación. El cuero, como elemento erótico, tiene en los guantes un sentido disuasorio, violento.

En gran medida, la cultura de los guantes estaba profundamente enraizada por cuestiones de elegancia en el uniforme alemán. Los elegantes guantes de piel de ciervo, del color de la guerrera, en tonos delicados, grises suaves, eran muy del gusto de los oficiales y mandos alemanes, quienes los consideraban parte esencial del uniforme. Es muy habitual ver fotografías de oficiales en el frente o en la retaguardia, escribiendo o realizando tareas que sin duda harían más cómodamente sin guantes, con estos puestos. También en el rigor de África se puede ver a los oficiales alemanes con sus uniformes completos, incluidos los guantes.

Sin embargo, los guantes que pueblan el imaginario, los que se asocian con el nazi, con la tortura y con el dolor, los guantes de cuero negro, no pertenecen al uniforme alemán. Hay muchos documentos que muestran al soldado y al oficial alemán con guantes de cuero, pero es sobre todo el cine el que contribuye a la creación del mito, erótico y a la vez amenazante de los guantes de cuero negros.

3.2.5. *Los monóculos*

3.2.5.1. Pequeña historia

El monóculo es una prenda que más allá de su utilidad posee un significado que lo relaciona con la afectación. Pero el monóculo no se convirtió en un artículo de moda de caballero hasta el siglo XIX al ser introducido por influencia de los dandis. El dandi por excelencia, el Beau Brummell, fingía una miopía tras un reluciente monóculo que le permitía hacerse el distraído y no saludar a quienes, por tedio, no deseaba encontrarse o fijar con descaro la mirada en el objeto de su atención, por supuesto, fingiendo no ver. La imagen de un caballero portando un monóculo fue la primera portada de la revista *The New Yorker* y pocas prendas —desde luego no unas gafas— acompañan tan teatralmente los gestos del gentleman, brillando, sujetándose de manera artificiosa en una mueca que eleva la ceja con altivez o dejándolo caer con dignidad aristocrática al paso de quien no se quiere ver.

Pero, por su singularidad o tal vez por esa mueca que confiere al rostro al adaptarse, constituye un elemento que se ha cargado de algunas connotaciones. No pocos personajes se han caracterizado por el uso del mismo o por conferirles su uso un rasgo especial.

El monóculo fue asociado con hombres ricos de la clase alta. Combinado con un frac y un sombrero de copa, completaba el traje del estereotípico capitalismo. Los

monóculos fueron también accesorio de los oficiales militares alemanes nobles de ese período, en especial de la Primera Guerra Mundial.

3.2.5.2. El monóculo, una prenda militar

Particular influencia ha tenido, como decimos, en la moda alemana. Constituye un elemento de afectación prusiana cuya ostentación estaba reservada a los Junkers, como Erich Ludendorff, Walter von Reichenau, Hans von Seeckt y Hugo Sperrle.

Cadetes como el joven Erwin Rommel utilizaban el monóculo en las reuniones de sociedad, pues estaba considerado como un distintivo de rango. Lucie Mollin, futura esposa de Rommel, se sintió muy impresionada por la seriedad y el encanto de Rommel y por la manera en que el joven oficial llevaba el monóculo, distintivo de la casta militar prusiana. Naturalmente él lo desenfundaba solo cuando sus superiores no podían verlo, ya que, al no ser un Junker, ese adorno le estaba prohibido.

La imagen de Walter Model, característico oficial de simpatías nazis, portando un monóculo a imitación de los aristócratas, refleja el deseo de los nazis de apropiarse de los atributos de prestigio de la Alemania tradicional pese al recelo existente entre el Führer y las clases altas de la Wehrmacht.

Ya la utilización del monóculo por parte «del hombre al cual le gustaría odiar» convierte esta prenda en un elemento clásico, inquietante y ligado a lo alemán.

El director de cine Billy Wilder contó con Erich von Stroheim en la película *Cinco tumbas a El Cairo* (1943), «distorsionando» al personaje del mariscal Rommel, al cual Von Stroheim sin duda aportaba la carga negativa de su tradición personal representando villanos germanos. Billy Wilder, no mucho después, hizo utilizar el monóculo como elemento de su interrogatorio a Charles Laughton en *Testigo de cargo* (1957) para acosar, sin conseguirlo, a la fría sospechosa alemana Marlene Dietrich, quien, recordando el argumento del filme, era viuda de un general del ejército alemán y se había casado con un soldado inglés para salir de la destruida Alemania.

De este modo y con el sentido del humor que le caracterizaba Wilder introduce el monóculo como un elemento relacionado con la sospecha, con los métodos violentos y criminales del interrogatorio y en relación con lo alemán.

Encontramos un cartel de propaganda americano, diseñado para el frente italiano, fechado en 1942 y mostrado en la ilustración siguiente, en el que el monóculo representa una pieza clave para desenmascarar al antiguo aliado y actual enemigo. Representa una caricatura de un general alemán en cuyo monóculo vemos la imagen de un hombre muerto en la horca y bajo el cual reza la leyenda *Ecco il nemico*. El monóculo es, en este caso, por alemán, distintivo de la culpabilidad y es en el que se refleja el crimen.



Cartel americano de 1942. El inocente monóculo refleja aquí los crímenes del supuesto aliado

Esta imagen que bien podría estar inspirada en la del general Walter Model tiene su precedente de maldad en el estereotipo creado para la pantalla por Erich von Stroheim. La imagen de Stroheim ha sido un icono tanto en los personajes que interpretaba como en el atuendo que lucía como director de cine. Viste Stroheim de manera semejante a los malvados a los que dio vida. Así se hizo muy popular el uniforme extraoficial del director de cine de Hollywood de la década de los 20, caracterizado por un atuendo «deportivo» a la moda de la época y botas y pantalones de montar. Incluso podemos encontrar un sustituto del monóculo en el visor que muchos directores aún llevan colgando del cuello.

Esta imagen se ha utilizado como una ironía, una burla a la figura del director, del *Kommandant* de un estudio de rodaje, y tiene uno de sus recuerdos más amables en la película *Cantando bajo la lluvia* (1952), que desarrolla su argumento en los últimos años del cine mudo y la aparición de las primeras películas sonoras.

Algunas figuras famosas que usaron un monóculo incluyen a los políticos británicos Joseph Chamberlain, y a sus hijos Austen y Neville, el nacionalista musulmán Mohammad Ali Jinnah, el presidente portugués António de Spínola, a los directores de cine Fritz Lang y, como hemos citado de forma especial, Erich von Stroheim, al actor Conrad Veidt, a los artistas dadá Tristan Tzara y Raoul Hausmann, al poeta Alfred Lord Tennyson, y quizá irónicamente a Karl Marx. En la historia de la pintura destaca el retrato de la periodista Sylvia von Harden del expresionista alemán Otto Dix. Barnett Newman usaba un monóculo para ver con

detalle sus trabajos, también el famoso cantante Richard Tauber usó un monóculo para enmascarar su estrabismo.



Tal vez como contrapunto a la imagen militar, o buscando la elegancia del dandi o del artista, numerosos personajes del siglo XX incorporaron el monóculo a su imagen personal: *La periodista Sylvia von Harden* de Otto Dix

La película de Mel Brooks *El jovencito Frankenstein* (1974) realiza una completa revisión de tópicos cinematográficos en la que es una inteligente comedia sobre el lenguaje del cine. En esta sucesión de personajes exagerados destacamos uno que cumple con todas las características del militar, llevadas al extremo de lo ridículo, pero que es una excelente muestra de cómo los creadores conocen estos lenguajes de los que hemos hablado en estas páginas y de cómo su utilización alude a una serie de códigos conocidos por el público en general. Nos referimos al perso-

naje del comisario de policía que investiga las actividades del nieto de Frankenstein o «Fronkonstin», como se prefiera. Caracterizado como un veterano militar, su cuerpo es una completa colección de mutilaciones y aparatos ortopédicos, todos comentados en este estudio y entre los que queremos destacar en estas páginas el afectado monóculo que luce sobre un parche en el ojo. La suma de mutilaciones da lugar al absurdo y resulta cómico un militar que conserva el monóculo pese a haber perdido el ojo. Podemos encontrar en esta imagen un recuerdo de Fritz Lang, habitual portador de monóculo, a quien en sus últimos años era posible ver con un parche en un ojo y un monóculo en el otro. Entre los portadores famosos ficticios se incluye a Wilkins Micawber; Mr. Peanut; Edgar Bergen, interpretado por Charlie McCarthy; El enemigo de Batman, El Pingüino; la mayoría de las encarnaciones del coronel Mustard del juego Cluedo; el General Wellington, personaje de Tim Burton en la película *La novia cadáver;* algunos enemigos de Tintin, como el Doctor Muller, el Coronel Sponz; el eterno enemigo de Blake y Mortimer, el Coronel Olrik; o el siniestro Conde Broken, ayudante del Dr. Infierno en la serie televisiva infantil de televisión *Mazinger Z*. También luce monóculo el malvado científico alemán enemigo de Kim Possible en las series recientes de dibujos de Disney. Como vemos, cuando un objeto se convierte en parte común de un lenguaje, se repite hasta el infinito. Ya no se concibe un villano militar sin aire alemán.



¿Monóculo y parche en el ojo a un mismo tiempo? Nada carece de sentido para Mel Brooks si se trata de hacer sobreactuar a un militar. En *El jovencito Frankenstein* el personaje del oficial llevaba un brazo ortopédico

Como resumen diremos que el monóculo ha pasado de ser un elemento aristocrático y representante de las castas militares a convertirse en un elemento

recurrente, incluso algo cómico, relacionado con lo alemán y con lo militar, que no puede faltar a la hora de retratar al viejo soldado y normalmente al personaje malvado.



El militar alemán con monóculo. En este caso Walter Model

3.3. ¿Nazis y rock & roll?

Se trata de una de las más claras consecuencias, de las influencias más directas. Parece imposible, pero dejemos hablar a las imágenes. Esta no es una fotografía de guerra, no son soldados. Tampoco son nazis, ni mucho menos. En las letras de sus canciones no hay mensajes ocultos, más bien hablan de amor, de paz; sin embargo, los símbolos están ahí: una gorra de plato de las SS, pantalones y botas negras de montar… ¿Por qué?

Es difícil saber si la moda se produce espontáneamente en la calle, tal vez inspirada por algunos creadores o iconos, o si responde a una estrategia a gran escala de consumo en la que todo está previsto. El flujo de la moda y el consumo son cada vez más rápidos y las personalidades que crean tendencia, bien por ellos mismos o bien dentro de un márketing calculado, sirven de referencia a las industrias que se sirven de esta imagen para su comercio. Una vez extendida y aceptada esta moda, queda sin efecto para dejar paso a la siguiente. La moda muere de éxito y la tendencia deja de serlo al convertirse en moda, de manera que la continuidad del proceso de creación o recreación y consumo está asegurada por la propia gregariedad del ser humano.



Led Zeppelin en una actuación en la década de los 70. El guitarrista luce gorra de plato, pantalón de montar y botas de las SS

Para este proceso la creación es escasa y el plagio y el revival de antiguas modas alimenta la creación de los nuevos clichés utilizando antiguos lenguajes, y en muchos casos vaciándolos de su contenido y dándoles uno nuevo o simplemente justificar la moda por la moda, la estética por la estética.

Por ejemplo, desde la década de los 60, y también de forma muy especial en la de los 70, como reacción a la guerra de Vietnam y a otros conflictos, muchos artistas comenzaron a incluir en su vestuario prendas militares provenientes de los mercadillos «de pulgas» ingleses, principalmente, y con las que daban un aire rebelde y chocante a su aspecto. Sin embargo, no solo el movimiento hippy reivindicó un

atuendo desenfadado basado en el uso contestatario de prendas de faena militares; también los grupos de extrema derecha se han caracterizado por el uso de prendas pertenecientes al uniforme militar.

Pero es el rock, o la música moderna, con la necesidad de ocupar un espacio, ante todo entre los jóvenes, como contracultura o forma de rebeldía el que ha dado posiblemente un mayor impulso a la recreación de nuevas tendencias, que en muchos casos han bebido de la estética militar. Veremos algunos de estos.

Jimi Hendrix popularizó su imagen con una recargada chaquetilla o dólman al estilo de los húsares y proveniente de los Royal Horse Artillery británicos, y ha sido imitado por otros artistas. Es también un efecto, el pomposo uniforme británico encuentra un contrapunto.

El uso que Hendrix y otros hacen de estas prendas es innovador, pues crean con ellas un metalenguaje nuevo y «secreto», cuyos seguidores aprenden y emulan.

En su caso no se trata de una imagen necesariamente provocadora, como algunos grupos que usan cierta parafernalia militar, sino de creación de una figura carismática, excéntrica e incluso lujosa dada la riqueza de las prendas que exhibe. El uso del dólman no es en ningún modo casual, pues se trata de una prenda de innegable belleza. Originariamente atribuida a la caballería ligera húngara, los húsares de todo el mundo se caracterizaron por el uso de versiones más o menos sofisticadas de la chaquetilla abigarrada de pasamanería y botones y que se exhibía colgada de uno de los hombros mediante un cordón y raras veces puesta, aumentando el aspecto exótico de la misma. El uniforme de húsar es en este caso un paradigma de lo militar, de lo barroco y dota de un glamour innegable a los que hacen uso de ella.

Las décadas de los 60 y 70 vieron multiplicarse el uso de uniformes militares, prolijos en mercadillos y que encontraban un ambiente propicio en la moda desenfadada y contestataria de la época. El uso indiscriminado de símbolos de toda clase marcó las tendencias de la época y se ha mantenido hasta el momento en que las raíces o los orígenes de las modas se han perdido en el recuerdo, pero se sigue echando mano de iconos semejantes. Otro caso de apropiación del uniforme: la famosa portada del disco de los Beatles *Sargent Peppers Lonely Harts Club Band* (1967) mostraba a estos luciendo unos uniformes de aspecto casi circense, con vistosos colores y entorchados. No eran uniformes militares, pero estaban inspirados en los de Salvation Army. Fueron confeccionados para la ocasión por Manuel Cuevas, sastre de Nashville, y reflejan un gusto hippy y contestatario, casi humorístico propio del momento y del carácter de los Beatles.

De igual modo, John Lennon, destacado defensor del pacifismo, utilizaba con frecuencia ropa militar como señal de rebeldía o provocación.

La estética pop y la influencia del movimiento hippy inspiraron también otros «uniformes». Algunos de estos, como los «uniformes napoleónicos» de fantasía utilizados por el grupo sueco ABBA, en la interpretación del tema *Waterloo*, ganador del certamen del festival musical de Eurovisión en 1974, son asimilables, desde un punto de vista desenfadado, a la idea del uniforme.

El parecido con el uniforme se reduce a simples declaraciones de intenciones o detalles como adornos, entorchados, pantalones bombachos o botas altas. Es la visión del mismo llevada al extremo de la moda y del espectáculo de la música disco de la década de los 70.

Jethro Tull es otra formación de rock progresivo que ha utilizado en algún momento la estética militar en sus actuaciones. En uno de sus grandes temas, *Too Old To Rock & Roll, Too Young To Die* (1976), los componentes de la banda se visten con uniformes de la Segunda Guerra Mundial en una divertida parodia, en la que aparecen algunos elementos asociados a lo militar como monóculos y una continua alusión al sexo, clásica en el rock y asociada al erotismo del uniforme.

También la banda de heavy metal Iron Maiden ha creado una extensa iconografía en torno a cadavéricos soldados, especialmente ingleses, que emergen de una infernal batalla napoleónica, descarnados, y empuñando las armas o la bandera, y que pueblan multitud de carátulas de discos y camisetas.

Otros artistas han acudido a la estética militar por su gusto particular o bien como herramienta de un alegato pacifista.

Jethro Tull, Elton John en su tema *Nikita* (1985) o Culture Club en *The War Song (1984)* llenaron los videoclips de la década de 1980 de uniformes militares. El pop más reciente está lleno de ejemplos en grupos, bandas o solistas que han incluido la estética militar en sus actuaciones a través del uso de uniformes o prendas de aspecto militar convertidos en tendencia, como puede ser el caso de Annie Lennox y Dave Stewart (Eurythmics), Kylie Minogue, Madonna o el grupo Public Enemy.

En ellos el origen y la intención son diversos; desde la idea de la provocación buscando una forma de marginalidad o de contracultura, como en el caso del grupo de rap Public Enemy, que abanderan la causa de luchadores o combatientes urbanos, hasta la interpretación que de estos motivos hacen iconos del mundo pop como Kylie Minogue o Madonna, creadoras de tendencia en la moda.

De esta manera los que han sido símbolos de poder (o de opresión) pasan a pertenecer a una amable cultura pop, pero la llave de esta trascendencia no deja de ser el gusto por lo militar, por lo épico y en ocasiones por una cierta forma de sadismo. Una prenda cualquiera puede reaparecer años después de olvidada de la mano de un publicista adornando la sonrisa de una modelo, pero su primer uso ha podido ser el de uniformar a un militar o a un policía en un momento cuyo recuerdo está en las antípodas del nuevo sentido que la prenda adquiere.

Pero el aspecto alemán de la Segunda Guerra Mundial, el uniforme nazi, es tal vez el más llamativo, por sus connotaciones y significados y el que más usos conoce en el mundo del rock.

La parafernalia nazi es una constante en las bandas de heavy metal, que utilizan en especial los atuendos y los símbolos como las calaveras o la caligrafía gótica.

En este sentido, el grupo de rock KISS, formado en Nueva York en 1973, se retrata y utiliza en sus actuaciones gorras de plato negras de las SS. Además, en el rótulo de la palabra que les da nombre, de sobra conocido, utilizan caracteres rúnicos para las dos últimas eses, imitando las populares runas de las Waffen SS. Resulta asombroso

descubrir cómo, según sus integrantes —alguno de ellos de origen judío— realizaron este diseño «por casualidad», trazando letras con ayuda de una regla. Lo cierto es que me parece muy difícil de creer —yo no me lo creo— y veo más bien un diseño deliberado y no casual que esconde algún tipo de guiño o forma de provocación. La banda usa estos símbolos por su contenido «infernal» para conferir un aspecto siniestro y provocador a su imagen, algo relativamente habitual en el heavy metal.

Lo que en principio pudo ser un elemento militar o político pierde parte de su significado, pasa a ser usado como signo de rebeldía o de provocación y en otros casos más relacionado con el marketing de «consumo inmediato». No obstante, si de provocar se trata, la provocación funciona; el símbolo de KISS está prohibido en algunos países por contener las runas que identificaban a las SS *(Schutzstaffel*, escuadras de protección) de Hitler. También la banda australiana AC/DC ha utilizado escritura gótica con una runa representando un rayo para su logotipo. AC/DC no significa otra cosa que las iniciales en inglés de «corriente alterna/corriente continua». Este es un buen ejemplo de cómo un símbolo o grafía se puede ver desposeído de su significado original para alcanzar otro en virtud de un lenguaje popular. En cierto modo, no es que el pasado nazi se haya vuelto aceptable, es simplemente que con el paso del tiempo ya no importa o el grado de provocación es tolerable.

No son los únicos. El rock ha convertido en moda el uso un tanto indiscriminado de prendas pertenecientes al uniforme nazi, lo cual es criticado por sus seguidores en algunos casos y aceptado por otros que gustan de una cierta estética de la contradicción, la maldad o lo siniestro. Debatir esto, es decir, si se considera apropiado que una banda de rock, que no milita con el pensamiento nazi, exhiba sus símbolos, nos daría libertad para plantear otros supuestos.

La crueldad, las violaciones de los derechos humanos, el genocidio no son un invento del nazismo aunque de algún modo la ejecución sistemática y burocrática de millones de personas sí se haya realizado por primera vez bajo el Tercer Reich.

Si analizamos el arte y la historia de la humanidad bajo la perspectiva de hoy, veremos que la violencia y la injusticia han estado presentes siempre, pero que la visión cultural es capaz de desligar sus iconos de sus significados, por lo que podemos contemplar y disfrutar manifestaciones del arte griego, romano o medieval sin sentirnos agredidos por el conocimiento de la historia.

También el rock ha utilizado con profusión imágenes relacionadas con la violencia, la guerra y el nazismo en particular, pero pese a esta leyenda negra y a estos atuendos, en ocasiones algo ridículos, las bandas de rock, por lo general, han transmitido en sus canciones mensajes relacionados no con la guerra, sino con el amor y la paz.

Sin embargo, la carga emotiva y política que la historia del siglo XX aún tiene supone un gran peso y observaciones elementales, que tendrían cabida en determinados ambientes, no la tienen «a pie de calle». Lo que se piensa en privado, o carece de cualquier connotación, no se puede enunciar en público: disfrutamos de una estética, participamos de ella, a través de la moda, la televisión, el cine, el arte, pero no podemos decir que lo hacemos.

Llegados aquí tenemos que decidir entre una cierta forma de censura, la prohibición de los símbolos malditos, pues su carga aún es dolorosa para nuestra cultura, aún nos perjudica, lo que significa que todavía está vigente entre nosotros. O bien su aceptación, como tantos otros que, vencidos, caídos en el olvido, han pasado a ser envoltorios vacíos que ya no significan lo que un día fueron.

Si así fuera, un grupo de rock podría vestir cualquier atuendo sin herir a nadie. Si fuera así, es probable que no quisieran vestirlo.

Como ejemplo de ello, encontramos en la prensa diaria la siguiente noticia: «M&S (Marks & Spencer) prescinde de Bryan Ferry en su campaña publicitaria», publicado en el diario *El País* el 14 de mayo de 2007:

> Según la agencia EFE en Londres, Bryan Ferry, ex líder de la banda británica Roxy Music, ha dejado de ser la imagen de la colección masculina de ropa de los citados grandes almacenes, según publicó el diario *The Independent On Sunday,* haciéndose eco de una entrevista publicada «el pasado abril» por el diario alemán *Welt am Sonntag*.

En dicha entrevista el músico de 61 años entonces elogió la estética del régimen de Hitler al afirmar que a través de la arquitectura de Albert Speer, las películas de Leni Riefenstahl, los desfiles masivos y las banderas los nazis sabían cómo impresionar y presentarse a sí mismos. Estos comentarios causaron malestar en la comunidad judía británica y varios diputados presentaron una moción parlamentaria para animar a los consumidores a boicotear a M&S y a no comprar los discos del cantante. Ferry se disculpó «sin reservas» al afirmar que sus declaraciones «solo fueron hechas desde una perspectiva de la historia del arte».

No obstante, es posible que Ferry sea un admirador de la estética nazi, como se deduce al comparar la portada de uno de sus discos (muy en la línea de la moda de la década de los 80) con imágenes de Leni Riefenstahl para las Olimpiadas de Berlín o con el sentido de belleza que los nazis hicieron suyo en su propaganda y que por lo demás es universal. Conocida la fama de *bon vivant* de Ferry, no es extraño su gusto por la belleza y por la estética, que por lo demás está presente en las carátulas de sus discos en las que es habitual ver atractivas mujeres. La admiración de Ferry debería estar libre de toda sospecha ideológica, pues es uno de esos casos en lo que la persona es claramente un esteta. Líder de una banda inglesa que durante años ha representado un estilo elegante, casi decadente, Bryan Ferry hizo sus declaraciones sobre Speer y Leni Riefenstahl desde el punto de vista meramente formal, dentro de la dificultad que aún esto tiene.

La imagen sin contenido, forma sin mensaje, tal vez sea esa la idea y en estos casos en particular, los músicos, como los artistas, no puedan sustraerse ante la belleza, ante unas pautas fijas de acción que condicionan por regla general al espectador y que crean un lenguaje, como declaró Ferry «realmente bonito». Esta situación de censura permanente nos habla en realidad de una total vigencia de la figura de Hitler. Aún se le teme.



Carátula de Roxy Music, *Flesh and Blood* (1980), al estilo de las Olimpiadas de Berlín

Encontramos otros ejemplos que van mucho más allá de una declaración de gustos; la apropiación de las formas, de unas formas cargadas de connotaciones (terribles en muchos casos) y que son utilizadas fuera de su contexto, sin duda con la intención de provocar, pero no de adherirse a una ideología, aunque sí a una estética.

La imagen con la que abrimos este apartado corrobora esta afirmación: el guitarrista de Led Zeppelin, una de las bandas de rock más importantes de la historia, actúa en un concierto ante miles de espectadores luciendo elementos de un uniforme nazi, si bien la carismática formación era radicalmente opuesta a este pensamiento.

Se supone que entonces Jimmy Page viste de esta manera por pura estética —porque le gusta, la estética por la estética en sí— pese a correr el riesgo de disgustar a sus seguidores o bien porque desea manifestar algún tipo de postura con su indumentaria. Esta podría ser de burla, si bien no nos lo parece, o de conversión de los símbolos de la maldad a un nuevo significado, o podría estar vacía de todo contenido, ser simplemente una elección estética, que busca favorecer una mirada

desde la marginalidad, desde lo incomprensible, desde el misterio de lo contradictorio, el *glamour* de los *bad guys* o chicos malos.

Sea cual sea la razón que lleva a un cantante de rock (y no un cantante de rock cualquiera) a ponerse el uniforme de un oficial nazi, podemos encontrar en todo esto una reminiscencia del gusto romántico por lo épico, encarnado en este caso en el uniforme de un ejército siniestro, representante de lo fatal y de la muerte y además adornado por el aura de la derrota.

La pintura romántica del siglo XIX, como hemos podido ver en las obras de Géricault, de Grosz, de David o incluso de Goya, ha creado un ambiente infernal en cuyo centro emerge la figura del militar o del rey uniformado; sereno, al borde de la muerte, elegante en su uniforme y sobre un caballo en corveta, consciente con seguridad de la posibilidad de su propia muerte y, sin embargo, por encima de cualquier circunstancia. Tal vez con Goya y desde él el sentido de lo épico desaparece de la pintura, el terror ilumina los rostros y la bella muerte pasa a ser muerte sin más, pero cabe pensar que este sentido, el de lo épico, se abre camino en la actualidad y en un mundo sin heroísmo viste con los ropajes de viejos uniformes a los nuevos ídolos que recuperan ese espacio para un público que demanda estas sensaciones. Posiblemente la estética de lo épico resida ahora en el cine o en los escenarios cargados de watios, y el narcisismo del rock haya resucitado en este caso el mito erótico del uniforme.

En cualquier caso, la polémica suele favorecer este tipo de actos con una cierta popularidad. Llamar la atención, provocar es rentable y la ambigüedad, jugando con elementos «peligrosos», crea una imagen atractiva y que funciona comercialmente. Hace no mucho el diario alemán *Ostfriesen-Zeitung* publicó la imagen del líder de la banda de rock inglesa Motorhead, Lemmy Kilmistar, tocado con una gorra de las SS. En su caso la justicia germana ha pedido penas de prisión contra él, según afirma el diario alemán. El líder de Motorhead utiliza abiertamente elementos de regalía nazi como gorras de plato de las SS, cruces de hierro y, como en esta foto, lo que parece ser una gorra del partido, modificada por él (ha eliminado el águila con la esvástica, quizá no quiera meterse en más líos), y una camisa a la que ha añadido divisas de grado de las Waffen SS. El sentido provocador, la mezcla fanfarrona de actitudes insultantes, fotos de contenido degradante y atuendos característicos del heavy rock trivializan un tanto las actitudes de Kilmistar, que no pasa de ser un rockero de segunda fila que usa la provocación, vulgar y de mal gusto como reclamo y como marca de una forma de vida, pero, desde luego, estar está ahí.

Como este, otros artistas utilizan esta estética de un modo abiertamente provocativo con el objetivo de publicitar una imagen ambigua e inquietante de sí mismos. Fue el caso de Sid Vicious, nombre artístico de John Simon Ritchie.

Fue integrante y líder de la banda de punk-rock Sex Pistols y buscó durante su corta vida, arruinada por las drogas, una imagen violenta y agresiva, acorde con el sentido contracultural del movimiento punk, el cual, sobre todo en sus inicios, mostraba las esvásticas como elemento habitual en el atuendo, si bien no representaban una alusión al nazismo, sino una simple provocación. Inconformismo y ausencia de creencias conformaban el *no future* de la ideología punk.



Lemmy Kilmistar vistiendo una amalgama de prendas de las SS que ni siquiera concuerdan entre sí. La intención de provocar queda clara, más allá del conocimiento por el propio artista de su significado

Tal vez haya que buscar aquí una de las pocas explicaciones razonadas sobre la inclusión de la iconografía nazi en la moda y en el rock: el desencanto o la desilusión como forma de vida, manifestado a través de la adopción de los símbolos de aquello que se ha identificado con la perversión y con las mayores vergüenzas de la historia reciente de la humanidad. En el punk los símbolos nazis deben ser entendidos como una llamada de atención.

En cualquier caso, podemos señalar en la estética punk un gusto por determinados elementos que ya se habían encontrado en el lujo y la ostentación de los uniformes militares. Crestas y penachos multicolores han sido elementos diferenciadores del uniforme hasta llegar a extremos de verdadero exhibicionismo en los atuendos del siglo XIX. El gusto punk por la riqueza ornamental en cinturones adornados con puntas o remaches o cadenas de distinto tipo encuentra eco en los recargados uniformes napoleónicos o victorianos y los estampados imitando pieles de leopardo que popularizó la cantante Blondie estuvieron presentes en capas o sillas de montar de lanceros y húsares.

Creadores como John Galliano han sabido ver esta relación, pues han ofrecido en colecciones recientes una estética que relaciona y pone en contacto aparentes extremos como la moda imperial de la Vieja Guardia del Emperador y las tendencias punk de la década de los 70.

También el artista Marilyn Manson ha incluido en su particularísima estética del desagrado un ambiguo acercamiento a la estética militar y de las armas, sobre todo nazi, a través de prendas militares o de un aspecto oscuro, y siniestro, muy en consonancia con esa parte esotérica del nazismo. La contradicción y en ocasiones la confusión desempeñan su papel en la creación de modernos mitos, tras los que en muchas ocasiones no existe más que un cuidado diseño y una política comercial, más próxima al márketing que a los contenidos.



Marilyn Manson. El siniestro artista con una gorra de plato de las SS sin emblemas

El cine se ha hecho eco de estas modas, recurriendo a la estética nazi en numerosas ocasiones en la representación de grupos marginales, bandas o tribus urbanas. La más popular está en el filme de Stanley Kubrick *La naranja mecánica (Orange Clockwork,* 1971), en la que los miembros de la banda rival de Alex (con la que sostienen una violenta pelea por pura diversión) utilizan una completa gama de prendas pertenecientes al uniforme alemán de la Segunda Guerra Mundial. Si bien Kubrick no ahorra recursos para crear una imagen negativa e inquietante de la banda de Alex, sus adversarios, los Billy boys, quizá más aún al margen de la sociedad, se caracterizan por su aspecto de banda nazi.

La apuesta de Kubrick en este caso es puramente estética. Cinco jóvenes apenas pueden, en el forcejeo, con una mujer a la que pretenden violar, lo que convierte esta lucha en un ballet en el que deambulan de un lado al otro del escenario de un teatro.

Los uniformes alemanes los caracterizan como villanos y en este caso la banda de Alex actúa como antagonista permitiendo la liberación de la víctima y entregándose a una pelea diseñada coreográficamente, en la que además se contraponen los uniformes oscuros de camuflaje con los impolutos vestidos blancos, buscando la identificación del espectador con estos.

Esta confrontación ha sido imitada en otras películas cuyo tema son las bandas urbanas, y en las que como en *La naranja mecánica*, por muy al margen de la ley que estén los protagonistas, «siempre quedan los nazis» como refugio último de la maldad, lo que convierte, como en este caso, en buenos a quienes luchan contra ellos.



Secuencia de *La naranja mecánica*. Los camorristas son unos extraños nazis que antagonizan con Alex y sus chicos

Esto es algo que se repite en el imaginario colectivo occidental. El nazismo y, como consecuencia, Hitler se han convertido debido a la acción de sus crímenes en la encarnación del Mal absoluto. Ningún otro, ni Stalin, Pol Pot o cualquier otro tirano, han conseguido sustituir a aquel en su papel demoniaco en la iconografía actual, de forma inversa a como fue tenido en vida como líder del pueblo alemán. Por supuesto, los criminales de la antigüedad quedan exonerados por el paso del tiempo de sus acciones y si existe alguna sombra de duda sobre algún imperio o proceso colonizador genocida, a la sombra del nazismo queda limpio. Se nos olvida que no hay en la historia un momento en el que la cultura y la barbarie no avancen juntas, pero da igual. De alguna manera, desaparecido el concepto religioso del infierno y el demonio, Hitler y el nazismo han ocupado su lugar en nuestra cultura, con todas sus consecuencias.

Sin embargo, más allá de cualquier intento de justificación de la persona de Hitler, que resultaría aberrante, no deja de ser cierto que su demonización ha contribuido a apartarlo de cualquier explicación a partir de parámetros humanos convencionales, lo que ha favorecido su mitificación por algunos grupos y ha dificultado

notablemente su consideración concreta en cuanto a figura de la historia. Hitler es el mal. Hoy nadie elige el nombre de Adolf para sus hijos en Alemania, y muchas alusiones al dictador alemán son acalladas ante el temor de una forma de censura que buscando condenar rehúsa explicar. En definitiva, las dotes teatrales de Hitler, una estudiada mirada, un empleo enfático y sincopado de la voz, una gestualidad vehemente que retrató magistralmente Chaplin en *El gran dictador (*1940), y otras cualidades personales construyeron una figura que arrastró a su país a la destrucción y que provocó el conflicto más sangriento de la historia. Conocer las causas y el porqué de cómo se generó aquella figura puede arrojar luz sobre situaciones y conflictos de hoy día, y tal vez sobre los que estén por venir.

La demonización de Hitler ha arrastrado a la culpabilización de Alemania hasta nuestros días, una recriminación justificada, por años de crímenes y por el silencio de un pueblo, pero también cabría hablar de otro factor, para ser justos: el de la expiación de Alemania. Hasta donde llegamos a conocer, Alemania ha sido el único país que ha pedido perdón por las atrocidades cometidas, lo sigue haciendo y arrastra una carga de culpabilidad que la señala de manera irremediable, en la política, en el arte, en el imaginario colectivo… Sin embargo, ha tenido que pasar más de medio siglo para que exista siquiera un atisbo de análisis de la brutalidad de los bombardeos aliados sobre Colonia, Hamburgo o Dresde o de la de Estados Unidos, que lanzó dos bombas atómicas sobre objetivos civiles y cuyos recuerdos aún exhiben orgullosos en museos y conmemoraciones. La maldad alemana fue tal que ha convertido en tabú la maldad de los demás, olvidando las decenas de miles de violaciones cometidas por los soviéticos, u otros crímenes cometidos por chinos, japoneses…

Como decimos, por tanto, es el conocimiento y no la ocultación, la verdad asumida por todos la que puede impedir que los hechos execrables se conviertan en mitos y que la asimetría existente en la consideración de la maldad se transforme en un mejor conocimiento de la naturaleza humana.

En el caso alemán o para ser más precisos del nazismo cabe pensar que una cuidada puesta escena y la elección del momento histórico y los actores adecuados fueron, por encima de la razón, las claves de su ascenso como ideología y como forma de poder. ¿Sería la estética nazi igualmente fascinadora sin esa aureola de maldad, de prohibición? Seguro que no.

Así pues, fuera de parámetros éticos, la estética es tenida por única referencia y esta constituye un lenguaje cuyos signos permanecen en gran medida vigentes, y son en gran medida los iconos de la maldad los que la hacen atractiva.

Por último, la industria de la moda, consciente del poder de evocación de lo militar, se aprovecha de esto creando imágenes románticas en unos casos, barrocas en otros o agresivas. La provocación también está presente en la moda, como manera de llamar la atención, o como reivindicación de una estética en los demás. Muchas veces esta búsqueda no es deliberada sino fortuita; la realidad o el cine son los modelos que imitar y la sociedad los adopta y los demanda, pues forman parte de la cultura.

El diseño impone unos clichés que son consumidos sin resistencia por una sociedad deseosa de adquirir las nuevas propuestas y de seguir las tendencias, y, a su vez, estas tendencias han sido asimiladas y reinventadas por creadores y diseñadores que han bebido de las fuentes que aquí señalamos, que conocen los lenguajes ocultos de la historia y del arte, pues han sido formados en el conocimiento de los mismos. El pasado se reinventa y los patrones que sirvieron entonces se reinterpretan ahora, ya sean casacas rojas, botas de montar o uniformes negros. Los metalenguajes permanecen y están listos para ser usados como nuevos, temporada tras temporada, disco tras disco, película tras película.

Las firmas más exclusivas buscan una imagen delicada, inspirada en modelos clásicos del pasado, en valores seguros, y explotan imágenes románticas de aviadores, militares o aventureros. No se comprometen, pero sí investigan en los modelos de seducción.

Las colecciones de Armani, Ralph Lauren, Yves Saint Laurent y otros buscan imágenes clásicas, valores seguros y cortes severos, apoyándose con frecuencia en la moda militar. El aspecto épico es trasladado a la moda que permite soñar en lejanos y exóticos ambientes donde atractivos modelos posan como modernos valentinos, vendiendo por encima de todo una forma de vivir, peligrosa, seductora, épica y en cualquier caso diferente a la que ofrece la vida diaria de un acomodado occidental. Moda y cine inventan una iconografía que no es fiel a la historia sino a sí misma y a los valores que pretende publicitar, una iconografía para el consumo inmediato pero no por ello ausente de raíces. Más bien al contrario, la moda se apoya en los lenguajes de la tradición, conocidos por el público y los actualiza a diario.

Un ejemplo clásico es el tejido de camuflaje. Característico de la indumentaria militar es también una referencia en la moda. Durante la Primera Guerra Mundial los artistas veían sorprendidos los vehículos, los cascos pintados en colores que los fragmentaban, como un anuncio del cubismo. *Nada hay tan cubista como la guerra*, dirían. Después la industria fabricó prendas camufladas para el ejército y Alemania fue pionera en el desarrollo de tejidos camuflados, algunos de ellos diseñados por la Bauhaus. El uniforme mimético identificó hasta tal punto al ejército alemán como a sus vehículos, que los aliados optaron por no utilizar camuflaje alguno en el teatro de operaciones europeo para no ser confundido con el enemigo. Pasada la guerra, las telas de camuflaje han perdido la unicidad del sentido militar y la industria de la moda ha hecho amplio uso de ellas; desde el uso de excedentes militares, auténticas prendas de mercadillo, hasta la alta costura.

También Versace suele optar por diseños más barrocos, menos contenidos, inspirándose en los uniformes napoleónicos. Tejidos de calidad, terciopelos, pasamanería y filigranas en los entorchados caracterizaban el uniforme de húsares y dragones en el siglo XIX. Estas colecciones ofrecen un aspecto lujoso, acorde con la moda imperial. La evocación decimonónica es en este caso indistintamente inglesa o francesa, algo impensable en el siglo XIX, si bien hoy no es más que una referencia estética sin ningún contenido.

Es notable el precedente de Jimi Hendrix, que incluyó en su vestuario este tipo de prendas, o también la imagen romántica de la literatura y el cine de piratas, en la que la adición de adornos y trofeos convertían las casacas de los antiguos corsarios en recargados muestrarios.

Otros diseñadores como el gibraltareño John Galliano también han sido habituales de coquetear con la imagen de lo militar en sus colecciones y también pagó caras unas declaraciones fuera de tono, en alusión al nazismo, y fue despedido de la firma Dior, de la que era diseñador.

En otras colecciones el objeto es la provocación, presumiblemente con el fin de llamar la atención y darse a conocer, como en el caso del diseñador David Delfín, que presentó en la Pasarela Cibeles de Madrid en 2005 una colección inspirada, entre otros temas, en los uniformes del partido nazi. En otras ediciones de la pasarela madrileña el diseñador repitió «escándalo» cubriendo la cara de sus modelos con un burka. Otra forma de violencia.



Modelo de David Delfín. La provocación del diseñador en sus primeros tiempos

Por último, el *prêt à porter* más sencillo produce incesantemente «prendas militares», con variados camuflajes, bolsillos, galones e incluso «condecoraciones» que mantienen en auge el consumo de prendas de camuflaje o caquis. Esta tendencia es probable que provenga de la influencia que la guerra de Vietnam tuvo en la juventud, sobre todo de Estados Unidos. El rechazo a la guerra y los excedentes de prendas

militares, cómodas y poco marciales, las hizo ganarse al público, principalmente juvenil, en una época en la que el uniforme se había vuelto relajado y «poco militar».

Cabe llamar la atención sobre este dato, el de la «desuniformidad» del uniforme y por el contrario la «uniformación» de la sociedad civil. Profesiones o roles sociales marcan una forma de vestir; el traje, la americana o la corbata distinguen en teoría la cualificación del profesional. La sociedad civil se ha uniformado mediante la adopción de clichés y no solo en lo profesional sino en todas las áreas de la vida. Un color en el vestuario, como el traje gris o negro, un peinado o una forma de maquillaje pueden hablar de un individuo y de su posición en la escala jerárquica como si de un ejército se tratara. La sociedad civil también se uniforma.

La adopción de una moda universal, del pantalón tejano y el calzado deportivo o del mencionado traje gris y la corbata del *white collar worker* caracteriza a nuestra sociedad mientras que los ejércitos, desde la Segunda Guerra Mundial, han evolucionado hacia un uniforme muy personalizado por el combatiente y normalmente fuera de las arcaicas reglamentaciones militares de los ejércitos europeos.

El cine y la televisión a través de las manifestaciones de descontento por la guerra mostraron a soldados hippies, bien distintos de modelos que no mucho antes habían exhibido a estrellas del rock como Elvis Presley, enrolados en el ejército e impecablemente uniformados. Elvis es el americano modélico y Lennon representa la protesta y la oposición a la guerra.

Series televisivas como *M.A.S.H.* (1972-1983) o películas como *Apocalypse Now (1979)*, *Platoon* (1986) o *La chaqueta metálica* (1987) dieron un nuevo impulso al antibelicismo y en lo estético mostraron una imagen informal del uniforme, cuyo uso se trasladó a la sociedad civil. La adopción de prendas «de faena» como parte del vestuario juvenil occidental se hizo común, dejando de simbolizar rebeldía y haciéndose simplemente «moda». No es la prenda en sí, como no es la cultura, sin el uso que se hace de ella lo que construye un modelo determinado. La generación de posguerra hace una interpretación radicalmente opuesta de las prendas militares. De algún modo, es otra consecuencia del militarismo y de la guerra; una reacción propia de la historia y de los movimientos de esta que oscilan de un extremo a otro. Lo que oprime en un momento por fuerza ha de liberar más adelante. Es, como decimos, una consecuencia.

Asociamos los uniformes con los ejércitos y es cierto que estos son los que mayor trascendencia y sentido les prestan. Como decimos, el soldado ha procurado para sí adornos y símbolos de prestigio, pero no es menos cierto que la sociedad civil también tiende a uniformarse. En unos casos la extraña relación de afecto y rechazo por lo militar lleva a un, a veces, contradictorio consumo de prendas incluso «políticamente incorrectas» como manifestación contracultural, protesta, extravagancia o vanidad. En otros casos la moda uniforma la sociedad, igualando a ciudadanos de diferentes lugares del mundo, o bien se especializa atendiendo a las profesiones y creando uniformes extraoficiales para abogados, artistas, profesores, cargos públicos… La tendencia al uniforme, por tanto, existe como componente de la moda y de la sociedad.

Capítulo 4

Alemania. Lo alemán como paradigmático de lo militar

> …Con frecuencia he sentido vergüenza al pensar en el pueblo alemán, cuyos individuos son tan admirables y cuyo conjunto es tan lamentable.
>
> Arthur Schophenhauer

> …pues que a los germanos les parece flojedad y pereza adquirir con sudor lo que se puede alcanzar con sangre.
>
> Cayo Cornelio Tácito, «La Germania», *Del sitio, costumbres y pueblos de la Germania*

Hace poco leí en una novela un comentario que me pareció hecho a medida para este capítulo. Decía más o menos así: «Se pueden decir muchas cosas sobre las causas que desencadenaron la Segunda Guerra Mundial, pero si hay algo claro es que nadie dirá que la comenzaron los polacos».

Este ensayo contiene continuas referencias a Alemania al hablar del conflicto mundial y de una serie de elementos que lo caracterizan y que de algún modo son alemanes. Consideramos que las guerras mundiales que asolaron la primera mitad del siglo XX tuvieron a los ojos del espectador un marcado acento germánico. En parte fue así y se sabe por la historia. Pero por otro lado, fueron también la propaganda, el cine o el arte los que acuñaron clichés que el público ha aceptado como ciertos, de manera que al representar la guerra es frecuente que esta vaya unida a tópicos e imágenes que tienen que ver con lo alemán y encuentran cabida en estas páginas, donde son explicados.



Dibujo de Otto Dix (aguada y plumilla): *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (tropa de asalto bajo el gas), perteneciente a las *Actas del infierno*

4.1. La guerra alemana

No pretendemos establecer que el caso alemán sea de forma exclusiva tratable desde el punto de vista histórico de las guerras en las que se ha visto involucrada, pero sí queremos poner de manifiesto que existe una conexión, justificada a veces, subjetiva otras, que explica la guerra y lo bélico, al menos en el siglo XX, como algo alemán por naturaleza.

Así permanece en el imaginario colectivo y en la cultura popular, a través del arte, el cine, el cómic, la moda… y de una serie de lugares comunes que analizamos desde el punto de vista de la estética para intentar comprenderlos mejor o, al menos, de otra manera.

Alemania (anteriormente Prusia, o los estados germánicos) es la potencia guerrera, sus actitudes han sido exageradas y han devenido en tópicos, a veces groseros, a veces atractivos, pero estar están ahí.

Es sobre este caso, el de los tópicos, sobre el que me quiero referir, pues en este particular nos alejan de la verdad. Hemos oído en muchas ocasiones que Hitler estaba loco y que su delirante mensaje caló en una sociedad degenerada, inculta y por fuerza enferma. Teniendo claro como principio que el nazismo ha significado una de las mayores catástrofes de la humanidad y desde luego la mayor catástrofe para Alemania, es oportuno no resumir la situación con un pensamiento tan trivial y superficial.

La idea del nazi como necesariamente una persona bestial, inculta y fácil de embaucar también aleja la sospecha de nuestra sociedad. Sitúa el peligro en un ambiente medieval, oscuro y brutal, un momento lejano y producido como una pesadilla en una sociedad que nada tiene que ver con la nuestra. Pero esa otredad es también un espejismo; Alemania pasaba por ser uno de los países más cultos de la vieja Europa, una sociedad sin duda muy desarrollada, amante del arte y de la música. Es bien cierto que el primer germen del nazismo se componía de ultraderechistas, militares resentidos y barrigones cerveceros muniqueses. Clases bajas, lumpen del que siempre se han nutrido los grupos radicales y violentos. Eran los comienzos, algo así como los *skin* de hoy. Pero este germen infectó un tejido social de clase media, funcionarios, universitarios, maestros, jueces… Estos inclinaron la cabeza de manera servil, miraron hacia otro lado cuando los desmanes empezaron a producirse y en muchos casos contribuyeron febrilmente a la construcción de la Grossdeutschland. La mayoría de los altos cargos del partido eran desde luego licenciados, muchos de ellos, doctores, e incluso había algunos que llegaban a tener dos doctorados. Provenían sobre todo del mundo del derecho (es significativa la cantidad de abogados que había en las SS), pero también licenciados en historia, geografía, humanidades, arquitectos, e ingenieros. Hitler, de hecho, valoraba la preparación y se lamentó en muchas ocasiones de que sus gauleitier no estuvieran a la altura de sus expectativas culturales y de su sensibilidad para el arte. Entre los SS autores del proyecto de la solución final, los que invitados por Heydrich se reunieron a orillas de un lago en Berlín, había abrumadora mayoría de abogados e historiadores; todos licenciados y varios doctores. Es evidente, y más desde la perspectiva actual, que se trataba de una odiosa clase de universitarios, una intelectualidad perversa, pero que se hizo con el poder y que borró literalmente cualquier oposición. El nazi, por lo general, se tenía por un alemán biempensante, podemos afirmar que intoxicado por una nociva instrucción, pero amante de la cultura, la música y el arte. En realidad lo importante no es estar en posesión de la cultura sino el uso que se hace de esta. La clase intelectual dominante del Tercer Reich, farisaica y engreída, no dejaba de representar una pseudocultura de baratillo, una tergiversación del pensamiento que hizo mofa del saber, de la sensibilidad y del conocimiento y que fabricó un sistema cultural basado en clichés, falacias e imposturas.

Incluso destacadas personalidades del mundo de la cultura, como la nieta de Wagner, abrazaron el nazismo y por supuesto hubo un arte oficial, ínfimo en su calidad comparado con la potencia de las vanguardias. Sin embargo, hubo un arte del Tercer Reich y este se apoyó en el arte.

Nos guste o no, el tejido social del nazismo era el de un país occidental, desarrollado y contemporáneo, no demasiado diferente de otros.

No demasiado diferente de otros… Desde luego no podemos ignorar la situación y las características de Alemania; su historia, su ascendente medieval gótico y no romano. La vergüenza de no ser griego, como sostiene Rosa Sala… de no haber sido romanizado, en realidad. Entonces, ¿dónde está la diferencia que hizo que el terror se produjera en Alemania y no en otro país? ¿El sentimiento romántico y la

forma de entender la vida del alemán? ¿Esa contemplación ante un mar de nubes del burgués acomodado? O es tal vez la revancha, el odio por la puñalada por la espalda. O a lo mejor resultaba, como tantas veces en política internacional, que un régimen fuerte en el norte de Europa era necesario como defensa frente al comunismo que amenazaba a potencias como Francia o Inglaterra. Ese mismo comunismo que condenó a la República española a la indiferencia de sus aliados naturales, las democracias europeas. Los petimetres europeos hacían el juego al monstruo, indiferentes con las consecuencias. En Londres se respiraba un ambiente de mal fingida indiferencia y de proximidad con el nazismo. ¿Engañados? Puedo imaginar muchas cosas de los británicos, pero no que sean ingenuos.

En la ucrónica *Fatherland* se plantea una situación que despeja algunas incógnitas y abre preguntas. Alemania, en la década de los 50, ha ganado o al menos empatado en la guerra. La guerra fría es en este caso entre Alemania y Estados Unidos. Inglaterra mantiene su independencia y la Europa occidental pasea tranquila en Volkswagen escarabajos. El comunismo ha sido derrotado y los judíos, según la versión oficial, habitan en las estepas rusas viviendo como granjeros. Todos contentos. El mundo, ignorante, es bastante feliz y nadie se hace preguntas. El holocausto ha llegado a sus últimas consecuencias, pero nadie lo sabe. Un mundo sin judíos es fácil de aceptar para Europa. Como en la guerra, no le importa a nadie.

En este apartado de *lo alemán* pretendemos arrojar luz sobre esos elementos intrínsecamente alemanes que permanecen en la cultura visual y reconocemos como tales para entender por qué nos referimos a Alemania y en qué condiciones.

Monóculos, golpes de tacón, uniformes, cicatrices… tienen explicación en estas páginas y contribuyen con esto a ampliar el significado de las páginas que hemos dedicado a la relación entre las artes y el conflicto, puntualizando y explicando, «¿por qué Alemania?».

En Alemania sucesos que han trascurrido amables en otros países han tenido una trascendencia violenta, momentos que no habrían pasado de estéticos han llegado a ser trágicos. ¿Por qué? En Alemania el Romanticismo se vincula al nacimiento y al diseño de una identidad nacional, y esta a la lucha contra el Antiguo Régimen primero y contra el mundo napoleónico después. El Romanticismo en Alemania tiene la misión de defender del invasor, de crear una cultura germana, aunque sea sobre la invención o sobre el mito. Cuando el enemigo está a las puertas la llamada de la raza, la sangre, por irracional que sea, es la mejor bandera. Pero, pasado el Romanticismo, el nacionalismo por sí solo se sustenta basándose en las diferencias, en la exclusión, en la desconfianza y finalmente en el odio. El nacionalismo, dirá mucho después el general De Gaulle, conduce siempre a la guerra. Ese mismo sentir germinará mal entre los complejos de inferioridad nazis, en el racismo y el culto al clasicismo sin sentido. El desenlace era difícil de evitar.

En este sentido deseamos disociar lo estético del contenido, el mito del logos y fomentar una mirada crítica, que nos permita observar y ver con libertad. Se nos enseña sobre unas bases que, en ocasiones, descansan sobre la prohibición más que sobre la educación, lo cual es un signo de desconfianza sobre nuestro sentido

crítico. Si afirmamos que Alemania desencadenó las dos guerras mundiales que asolaron el siglo XX, prácticamente nadie podrá rebatir esta sentencia. En cambio, si decimos que la naturaleza alemana es agresiva, estaremos incurriendo en una grave difamación a millones de alemanes justos y buenos.



Mortadelo y Filemón en su particular viaje a la Alemania nazi

Sin embargo, mediante el lenguaje visual se ha construido esa imagen de forma rotunda. Chaplin en *El gran dictador* atemoriza al micrófono hablando un lenguaje que suena como alemán. ¿El idioma alemán es agresivo? En público diremos que no, pero Chaplin encuentra un lugar común en el que sí lo es. Y sonreímos ante esas escenas que nos resultan cómicas, porque compartimos esa idea.

De este modo, cuando actores, directores, artistas como Charles Chaplin, John Heartfield, Billy Wilder, Steven Spielberg, Giorgio Armani, Jimmy Page o Hergé aluden a lo alemán se refieren a una serie de símbolos que todos conocemos y que analizaremos aquí.

¿Cómo se llega a esto? Hagamos un brevísimo recorrido histórico: el siglo XX ha sido bautizado como «el siglo de la violencia»; no en vano en este período histórico el mundo ha conocido multitud de guerras, dos de ellas mundiales, que han

cambiado de modo radical el equilibrio mundial y las fronteras. Se han extinguido imperios y han aparecido nuevos estados que, en algunos casos, tras conocer un tiempo de hegemonía, han visto también su ocaso.

La Primera y la Segunda Guerra Mundial asolaron la vieja Europa y desviaron su influencia hacia nuevas potencias emergentes, como Estados Unidos y la Unión Soviética. Numerosos historiadores quisieron ver en los conflictos de la primera mitad del siglo XX una lucha entre imperios y democracias, entre dictaduras y naciones libres; otros quizá más objetivos han destacado la pugna por la supremacía económica entre imperios como el británico y la ascendente potencia germana, sin duda incómoda para los intereses de Reino Unido y sus colonias.

Alemania fue la potencia que resultó derrotada en la Gran Guerra. El armisticio y el Tratado de Versalles, que se firmó en 1919, supusieron la ocupación de las regiones occidentales germanas, una indemnizaciones enormes e impagables, lo cual suponía la mutilación de este país como potencia militar, la entrega de su flota de alta mar a los ingleses, la aceptación de una serie de cláusulas autoinculpatorias en las que asumía la culpa de que se hubiera producido la guerra y la pérdida de territorios: Alsacia y Lorena para Francia, Prusia para Polonia… Su enorme ejército fue desmovilizado, sufrió varios conatos de revolución y los vencedores impusieron unas duras condiciones que la arruinaron y sembraron el germen de la revancha que con facilidad cultivaron los nacionalsocialistas en su ascenso al poder.

La breve existencia de la República de Weimar no trajo estabilidad al país si bien fue un período de riqueza cultural —la película *Cabaret* es un buen reflejo de esos años, la cultura, la sociedad, el ocio y el miedo en Alemania— y en esta inestabilidad los nazis encontraron su oportunidad para alcanzar el poder, un poder que los llevaría a deslegitimar el Tratado de Versalles y construir una formidable máquina militar para asegurar su dominio. Los nazis —y los comunistas también— hicieron todo lo posible por hundir la República de Weimar, boicotearon leyes y proyectos que luego impulsaron ellos mismos desde el poder; sencillamente no querían que funcionara. No fue el único caso. La deriva de la República española debió mucho a aristócratas aburridos tanto como a rivalidades entre facciones de izquierdas, y por supuesto al desinterés de las potencias europeas.

Alemania es, por tanto, una nación joven, nacida de la unificación de sus estados en el período romántico y con una ambición que la convirtió en un incómodo vecino sobre todo para Francia e Inglaterra. Sin una destacada presencia colonial, salvo en Camerún, y transitoriamente en ultramar, su poderosa flota podía competir con la británica y su industria, su ejército y su deseo de expansión eran una amenaza para las demás potencias. Después de la Primera Guerra Mundial el nazismo reclamó los territorios que le habían sido arrebatados, y Alsacia, Lorena y los Sudetes fueron anexionados. También fueron agregadas Checoslovaquia y Austria al Reich alemán que comenzaba así a dar forma a su «espacio vital». Estas agresiones militares no eran, sin embargo, vistas con malos ojos por franceses y británicos, que contemplaban en la recuperada Alemania un muro de contención frente al bolchevismo soviético. Se vivieron unos años de intensa actividad diplomática, alianzas y

pactos, posicionamientos previos al conflicto en el que las naciones europeas fueron extraordinariamente permisivas pese a estar, quizá sin saberlo, en una posición todavía de ventaja que se les estaba agotando. En este momento el rearme alemán aún estaba en ciernes y una postura decidida de los aliados no habría encontrado respuesta más allá de las bravuconadas de Hitler.

La invasión alemana de Polonia, con el pretexto de recuperar los territorios de la Prusia Oriental, el Pasillo de Dantzig, desencadenó la entrada en guerra de Francia e Inglaterra. Durante unos meses se vivió la *Drole de guerre* o «guerra de mentira», hasta que en Alemania, crecida por los éxitos de su nueva forma de hacer la guerra, la *Blitzkrieg* arrolló a la militarmente anticuada Francia y puso contra las cuerdas a Gran Bretaña. La máquina militar de Hitler parecía invencible y solo la invasión de la Unión Soviética y la entrada en guerra de Estados Unidos cambiaron la suerte del Tercer Reich y lo condujeron a la derrota y a la destrucción total de Alemania.

Los últimos años del conflicto quedaron muy marcados por la ferocidad del conflicto que se extendió con carácter mundial y por el criminal genocidio a gran escala que emprendió el Tercer Reich en el paroxismo del odio y la destrucción sin sentido.

La recuperación de Alemania tras la guerra conocida como «el milagro alemán» y su posterior reunificación a finales de la década de los 80 dieron lugar a una nación «nueva», consciente de su pasado y que a diferencia de las naciones del bando vencedor asume su culpa por los crímenes cometidos, pero que se ha convertido en una de las principales potencias de la Comunidad Europea.

Es frecuente que la cultura popular contemporánea asocie el militarismo o lo militar y lo alemán como algo profundamente relacionado. Esta asociación no carece de fundamento. La historia de Alemania ha inspirado literatura, arte, cine, y ha creado gran cantidad de tópicos, de clichés. El cine a todos los niveles y el imaginario popular ha sido fecundo en personajes de aspecto alemán para representar al militar y normalmente al antagonista. Por citar algunos ejemplos, podemos hablar de los villanos alemanes de Von Stroheim, los nazis de Indiana Jones, del general Wellington en *La novia cadáver* de Tim Burton (2005), de la imagen de la carga wagneriana de los helicópteros de Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now* de 1978, los uniformes de Paul Verhoeven en *Starship Troopers* (1995), a la que nos referiremos más adelante, la estética de «el imperio» de George Lucas en *Star Wars*, al estilo de *El triunfo de la voluntad*, la «guardia pretoriana» de *Gladiator* (2000), que constituye un *feedback* de las SS, o la genial parodia de Chaplin en *El gran dictador* (1940)... Muchísimos.

El cómic y los dibujos de animación, ya sean para niños o adultos, también se han acercado al personaje alemán: el Conde Brocken de *Mazinger Z;* los Godos de los cómics de *Astérix;* el «Barón Rojo», enemigo invisible de Snoopy; los dictadores, como el general Tapioca de Hergé en *Tintin;* Los pícaros o el tirano de Syldavia, Mustler —nombre compuesto entre Mussolini y Hitler—; los enemigos de Corto Maltés; los alemanes o tiranios de Francisco Ibáñez, autor de *Mortadelo y Filemón;* los Sturmtruppen del italiano Bonvi, o las sarcásticas alusiones de Los Simpsons entre otros muchos.



El dibujo y el diseño japonés han desarrollado una corriente —seguida de manera obsesiva por fans que se disfrazan y acuden a eventos— de ilustraciones de jovencitas, extrañamente eróticas, ambientadas con uniformes y máquinas de guerra nazis

Pero la tradición que atribuye a los alemanes cualidades guerreras es muy anterior. En el mundo antiguo las tribus germánicas supusieron una constante preocupación para las fronteras del Imperio Romano, más allá que cualquier otro pueblo, pues ocasionaron algunos de las derrotas más trágicas a las legiones metropolitanas. No en vano la guardia pretoriana que custodiaba al emperador Nerón estaba compuesta por alemanes, idea esta, la de las guardias pretorianas, que inspiró siglos más tarde a las *Schutzstaffel* o escuadras de protección, las SS, en la Alemania de Hitler.

La iconografía germánica buscó sus orígenes en la Edad Media, en las órdenes religiosas y militares como la de los caballeros teutónicos que se caracterizaron por una estética severa, de cotas de malla, vestiduras y capas negras, blancas o bicolores (blancas y negras), que servían de campo a cruces teutónicas o balcánicas desde entonces símbolo germano por excelencia. A esta iconografía primitiva ha vuelto la cultura alemana en numerosas ocasiones, queriendo ver sus raíces en un pasado de bosques, mitos y leyendas.

Es la tradición wagneriana de Sigfrido, del enano Alberico y del Oro del Rin, de personajes entre la historia y la leyenda, como el rey Heinrich I.

Heinrich I, consagrado por Wagner en *Lohengrin* como vencedor de las hordas del este y padre de Otón I, fue el fundador del Sacro Imperio Romano Germánico, en quien años más tarde Heinrich Himmler, *Reichführer* de las SS, encontró un profeta del Reich alemán y del cual se creía reencarnación.

Otro inspirador del militarismo alemán en quien buscaron un icono los nacionalsocialistas fue Federico El Grande en el siglo XVIII, apodado *El viejo Fritz*. Ocupa un lugar destacado en el imaginario alemán, relacionado con la férrea disciplina prusiana y con un militarismo imperialista. Caracterizaron, sin embargo, a Federico El Grande un gran intelectualismo y una devoción por la ilustración y la cultura francesa; de hecho, en su corte se hablaba francés, lo que sin duda fue un obstáculo para la asunción de su figura por parte del nazismo, así como lo debió ser su presunta homosexualidad.

En la Edad Moderna la cultura alemana ha estado impregnada de un fuerte sentido militar. La institución militar gozaba hasta la destrucción del Tercer Reich de una especie de independencia del poder civil, funcionando como «un estado dentro del estado» incluso en la breve República de Weimar. Anteriormente, en la época del Kaiser, este recibía al jefe del Estado Mayor con mucha más frecuencia que a cualquier ministro y se tenía por cierta la influencia del Estado Mayor en la política internacional. De hecho, se decía que, mientras otros Estados tenían un ejército, en Prusia el ejército era dueño de un estado. Para los alemanes el ejército era el garante de su seguridad en una Europa en la que había, como en el pasado, enemigos en los dos flancos, esto es, Francia y Rusia. Esto hacía de la sociedad alemana una sociedad disciplinada y militarizada.

En algunas ciudades se esperaba de los civiles que cedieran el paso en las calles a los oficiales uniformados y para cualquier joven alemán suponía un orgullo pertenecer al ejército. De este modo, las castas de oficiales provenientes de la aristocracia, principalmente prusiana, han dejado en el siglo XX una primera impronta de la estética militar germánica, que el cine y la propaganda (de los países vencedores de ambas guerras) no han encontrado dificultad en caricaturizar y convertir en mitos y estereotipos del villano.

Siguiendo la línea de pensamiento de Clausewitz, ya comentada aquí, para los alemanes (aunque esta idea ya fue expresada en el pensamiento maquiavélico) no existe diferencia entre guerra y política y es siempre la política la que supedita a los acontecimientos militares. Esta prontitud para las armas coincide con esta representación del «peligro alemán». En el campo de la cinematografía las primeras películas de Erich von Stroheim identifican al enemigo y aleccionan al público: sus conocimientos militares lo convirtieron en asesor y ayudante de dirección y durante la Primera Guerra Mundial encarnó a malvados oficiales prusianos, lo que lo convirtió en un renombrado actor, precisamente por el odio que producía.

El análisis estético de este personaje merece una primera llamada de atención por aparecer en él elementos que desde ahora tendrán carta de naturaleza y serán repetidos, utilizados y parodiados. El atuendo y las actitudes de Stroheim devendrán en clichés que se utilizarán siempre que se retrate al alemán, al enemigo y el público los reconocerá, reconociendo en el enemigo al alemán, y viceversa.

Populariza el atuendo de los militares germanos en filmes como *La marcha nupcial* (1928) o *La gran ilusión* (1937) de Jean Renoir, en la que inmortaliza al Kommandant von Rauffenstein.

La moda de los aristócratas militares prusianos, uniforme estrecho con alzacuellos rígidos, pantalones y botas de montar a caballo, y elementos simbólicos muy característicos como el monóculo, el cigarro emboquillado o la inefable Cruz de Hierro, entre otras condecoraciones, están presentes en la caracterización del oficial alemán desde entonces. Hay una afectación, un afeminamiento en la aplicación del uniforme que siempre está presente en la representación del villano alemán. Como si a través de esta ambigüedad se quisiera hacer desconfiar al espectador, provocar su recelo. La boquilla en el cigarro era en un principio un elemento reservado a las mujeres, pues su fin no era otro que impedir que se despintaran los labios. El uso de la boquilla como afectación o dandismo se corresponde con algunos esnobs de las clases altas y con esas aristocracias sospechosas, ambiguas y decadentes cuyo apellido va precedido de un odioso Von.



Erich von Stroheim en *Foolish Wives.* El primer malvado alemán

Sin embargo, existía una desconfianza entre la antigua casta militar y los nazis, como suele suceder entre las aristocracias y los movimientos que han tenido su base en las clases populares. Esta rivalidad se tradujo en una relación ambigua en la que el sentimiento militarista fue aprovechado para prestigio del partido y donde el ejército se dejó querer por un régimen que lo necesitaba para su creci-

miento y para sus promesas de expansión. Aun así, a Hitler le costó encontrar militares entusiastas que abrazaran el nazismo y hubo de promocionar a jóvenes oficiales para que sustituyeran poco a poco a las antiguas clases altas militares a las que odiaba.

No deja de ser paradójico, pero muy frecuente en todos los ciclos humanos, que aquello que se odia termina siendo asimilado y luego imitado: los nazis desprecian a los aristócratas prusianos, su enfermizo afeminamiento, sus privilegios decadentes, sus afectaciones de otros tiempos, que ellos, representantes de una nueva Alemania, desean borrar. Pero ellos, una banda de camorristas, cerveceros proletarios, universitarios de una intelectualidad más que discutible, en realidad aspiran a reemplazar a esta venerable casta, a vestir sus estrechos uniformes y a mirar a través de sus monóculos. Les seducirán sus maneras y pronto la nueva milicia imitará en casi todo a la vieja guardia de los Junkers y, puestos a inventar, les superará, pero por las mismas vías.

En el período del nazismo todavía mantuvieron su influencia antiguos oficiales que conservaban las formas del viejo ejército imperial. Es el caso de Von Runstedt, general prusiano, que pese a su rango de mariscal de campo mantenía en su uniforme los distintivos parches de cuello y hombreras de oficial de infantería, en recuerdo de su servicio en el 18º Regimiento de Infantería, con anterioridad a la ascensión de los nazis al poder. El prestigio de Runstedt era considerable tanto entre alemanes como entre los aliados durante la guerra y, si bien nunca hizo nada para enfrentarse a los nazis, representaba a la aristocracia pasiva y orgullosa que no se identificaba con el nazismo.

Caso opuesto es el de numerosos oficiales que medraron a la sombra del nuevo régimen, como Walter Model. Siendo de orígenes humildes, imitaba las formas de las antiguas clases prusianas. En algunas fotos, algo ridículo, Model luce monóculo, cigarro emboquillado y se toca con la gorra de plato exageradamente ladeada, lo que termina resultando muy parecido a la imagen caricaturesca de Von Stroheim.

En general una imagen sobreactuada es característica de las poses fotográficas de los oficiales alemanes, lo que contribuye a la creación de clichés. Son muchos los elementos caracterizadores de esta estética, juntos o por separado, estéticos o actitudinales, constituyen parte de este estudio en los que trataremos de abordar los más importantes, sus influencias y la relación entre ellos.

4.2. Vestir una sociedad. El uniforme en el Tercer Reich

La tradición uniformológica alemana o prusiana ya existía con grandes peculiaridades antes del siglo XX, de modo que en una sociedad como esta, de fuerte tradición militar, no tiene nada de especial que se diseñe un uniforme para una u otra función. Sin embargo, cuando prácticamente toda la sociedad está militarizada, servicios civiles incluidos y el Estado con todo su aparato político toma la decisión de uniformarse, de imponerse un uniforme, estamos ante algo de un alcance espe-

cial. Y lo demuestra todo lo que años después se ha dado en llamar *Nazi Regalia* (en inglés) y que ha constituido objeto de culto, de conocimiento, de coleccionismo y de admiración. El uniforme nazi no es cualquier cosa.

No es difícil comprender la visión apasionada alemana de la vida como arte, el de la belleza, fundamental a nuestro modo de ver, para comprender el arraigo que tuvieron los movimientos fascistas en la juventud, el fetichismo del valor y otra serie de conceptos que persisten en el culto a la belleza actual; en la necesidad de gurús del rock y de la moda ante los que se postran los jóvenes hoy.

Este modelo de belleza se plasmó en la creación de una amplia parafernalia de todo un sistema estético que concierne y mucho a los ideales de belleza occidentales y de manera particular en el diseño de uniformes, banderas, orlas y en la creación de un ejército de bellos soldados y poco a poco se ha convertido en un referente cultural y anticultural que pervive hoy.

El uniforme militar alemán —e incluso los uniformes civiles, en una sociedad que, hasta 1945, estuvo fuertemente militarizada— se ha convertido en un mito, objeto de culto imitación, alusión, referencia, y coleccionismo. Nos centraremos en el uniforme del Tercer Reich, pues su popularidad es la que lo diferencia de otras versiones y es además el que con más fuerza ha llegado hasta nosotros.

En este apartado complementamos y damos razón de ser, desde el punto de vista estético, a algunos de los aspectos por los cuales hemos colocado lo alemán como referente dentro de las estéticas militares que han ocupado el siglo XX.

Existen numerosas publicaciones, basadas en excelentes colecciones privadas o museísticas, que se ocupan de este tema, que ha sido divulgado con mayor o menor acierto por el cine y se ha convertido en un convencionalismo presente en la cultura popular.

La expresión «uniforme» —derivada del latín— es francesa. Los contingentes de tropas alemanas que pelearon al lado del ejército francés fueron los primeros en llevar un vestido peculiar.

En el antiguo Imperio alemán todos los Estados estaban obligados a presentar propias unidades para la guerra del emperador. A fines del siglo XV la ciudad de Núremberg aportó a la leva imperial un cuerpo de lansquenetes vestidos por completo de paño rojo. La razón para la elección de este color es discutida y varía desde la argumentación de que el rojo es el color del ardor bélico, al disimulo de las manchas de sangre, que no obstante debían esperar.

Los colores de los uniformes de los cuatro siglos pasados —el uniforme se impuso solo a partir de fines del siglo XVI— eran blancos, azules y rojos. Los reyes prusianos se atuvieron al color azul, porque su antecesor, el gran Elector, lo había escogido para los soldados. El uniforme rojo era más barato, pero a pesar de su economía los dos grandes reyes prusianos, Federico Guillermo I y Federico II, conservaron el paño azul, que estaba relacionado con la vestimenta burguesa alemana de la época y a la que la condición militar se quería igualar en prestigio.

El paño azul con forros rojos hacía aparecer la figura de un soldado más esbelta y elegante, y daba a este con el valor simbólico del azul el aspecto de un burgués

bien acomodado. Los forros rojos se conservaron en el siglo XX para adornar el interior de los uniformes de los generales.

Estos uniformes ya eran estrechos, lo cual propiciaba las burlas de los extranjeros que tachaban de tacaño al *Rey Sargento* (Federico II) por pensar que vestía tan justo a sus soldados por avaricia. Sin embargo, el uniforme prusiano era mucho más caro que otros: al Rey Sargento no le importaba el dinero al uniformar a sus soldados, sino solo la elegancia y la representación. De aquí proviene la mítica elegancia del granadero prusiano.

Desde entonces y ante todo la vestimenta del soldado alemán contiene un discurso político. Ya en el siglo XX, comparado con los de países como Francia, que poseían un potente ejército, pero cuyo uniforme era un recuerdo de la Gran Guerra, el atuendo alemán era muy moderno y hacía del landser de la Wehrmacht un formidable soldado, pero había en este diseño una preocupación por la elegancia y el aspecto que estaban por encima del sentido práctico.

En el prólogo al antiguo libro *Uniformes del Tercer Reich* (1977), de José María Bueno, un manual clásico dentro de la incipiente dedicación a los estudios uniformológicos en España, el coronel de Artillería José Manuel Martínez Bande explica cómo el soldado alemán en el cuartel y en campaña iba «impecablemente vestido»:

> … casi podría decirse que aun en los peores momentos, pero de modo muy sencillo, muy «funcional», en palabras vulgares, el soldado alemán del Tercer Reich —poniéndose aquí un particular énfasis en los mandos, desde oficial a mariscal— cuando vestía más allá de la vida cuartelera lucía un atuendo muy bello, según el sentido de la belleza alemán, muy varonil, muy barroco y a la vez muy clásico…

La evidente devoción de este autor no es gratuita; estos uniformes estaban hechos para gustar. El ejército debía ser además de vencedor, seductor, y así lo fue en los primeros años de la guerra en los cuales en muchos países los ejércitos alemanes eran recibidos con flores por la población hasta llegar a la exageración.

Las prendas se ciñeron al extremo, los uniformes se llevaban ajustados hasta el punto de resultar incómodos y en determinados teatros de operaciones, como África, algunas prendas tuvieron que ser sustituidas, pues restaban movilidad en el combate o, desde luego, resultaban escasamente útiles.

El patronaje de las prendas estaba diseñado para hombres atléticos, pretendía ser varonil y los reglamentos aconsejaban, por ejemplo, ceñir las guerreras o subir al máximo los bajos de las mismas con el objetivo de mejorar la apariencia a fin de que el soldado pareciera más alto. Estos detalles no eran casuales y las reformas en los uniformes fueron aprobadas por el propio Hitler y encargadas a sastres, como Hugo Boss y otros muchos que trabajaban para el Estado en la confección militar. Existe una inclinación un tanto sensacionalista y malintencionada a decir que Hugo Boss, hoy un reputado sastre, tiene un incierto origen nazi. En tiempo de guerra y más de una guerra total, todos los recursos de un país, ya sea BMW, Porsche o Telefunken, trabajaron para el ejército sin que se los pueda

criminalizar por ello. Hugo Boss hacía uniformes en Alemania como toda la industria textil. Los crímenes los cometieron los que llevaban los uniformes y, por supuesto, no todos.



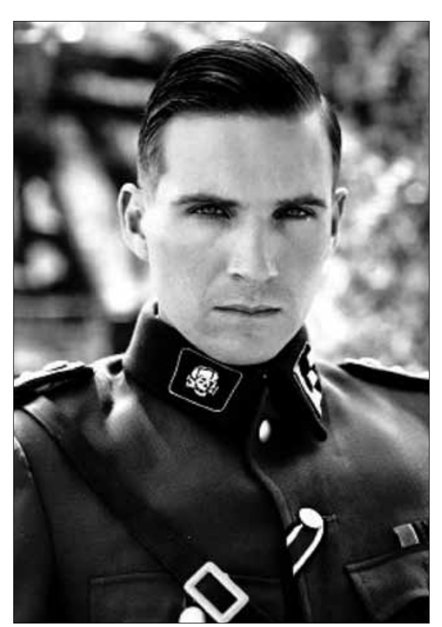
«Hubiera querido ser una mujer para arrojarles flores», se lamenta Daniel en *Con la muerte en el alma*

Una chaqueta excesivamente corta (como es el caso del patronaje femenino) obliga a subir el cinturón que se lleva sobre ella y, por tanto, la cintura aparenta estar más arriba, con lo que las piernas parecen más largas (y el sujeto, más alto). Son los *talles estrechos y los muslos increíblemente largos* que describe Sartre… En definitiva modifica el canon y da una apariencia más atlética. Esto es patente al comparar el corte de las prendas alemanas con el de las chaquetas inglesas o italianas, mucho más largas y que producen la sensación de menor estatura. Los pantalones estrechos con botas de montar favorecen también este aspecto y crean una imagen en el joven oficial que buscaba ser seductora y sin lugar a dudas sexual. Ha dejado una estela tras la cual los objetos militares alemanes se han convertido en fetiches y se reproducen en publicaciones y militarias, lo que despierta un culto muy semejante al de los objetos pornográficos. El cine no ha pasado por alto este sugestivo aspecto y, aunque dedicamos un apartado a hablar del cine erótico y pornográfico de connotaciones bélicas o nazis, no se puede por menos que mencionar aquí su importancia.

Un referente cinematográfico perteneciente al género bélico, que constituye además un alegato contra la guerra y que muestra en su protagonista el tránsito hacia el desengaño, es *El baile de los malditos* (1958). En esta un Marlon Brando, icono

sexual de su época, teñido de rubio platino es comparado por su amante francesa con un «brillante dios Marte». También citada en este estudio es la película de Liliana Cavani *Portero de noche*, que lejos de tratarse de un filme erótico, constituye un documento sobre la patología que erotiza las prácticas sadomasoquistas del nazismo.

En esta película el uniforme de Brando es el característico de los oficiales alemanes en 1940, compuesto de gorra de plato, o *schirmutze*, guerrera de servicio o *waffenrock,* cinturón ancho de oficial, con funda para una pistola, portaplanos y otros elementos de campaña, pantalón de montar, normalmente con refuerzos interiores y botas de caña alta. En campaña debería llevar algún equipo personal como oficial de infantería pero en las escenas de acción del filme se decide apostar por una estética más sensual que documental y no sufre ningún cambio entre los momentos de combate o los de paseo; en ambos casos, el soldado va impecablemente vestido, es la imagen del conquistador.





Ralph Fiennes y Marlon Brando en *La lista de Schindler* y *El baile de los malditos,* respectivamente. Si bien representan a dos tipos humanos completamente opuestos, ambos conquistan por su apariencia física

En general las producciones cinematográficas no se resisten a presentar al soldado alemán bien vestido y así ha quedado como un mito de elegancia, e incluso algunas producciones conocidas por su crudeza, como *La cruz de hierro* o *Stalingrado* (1993), utilizan la elegancia del uniforme como motivo de descrédito al ensuciarse Maximilian Schell en el barro en la primera o al mostrar en *Stalingrado* la degradación física y moral de los hombres del VI Ejército a medida que avanza la campaña.

Esta pulcritud en los uniformes, el brillo de las botas, la caída de las prendas tienen una lectura oscura en las artes y muy particularmente en el lenguaje cinematográfico. La apariencia de los malvados suele caracterizarse por un cuidado extremo del detalle, por uniformes severos pero muy hermosos, inspirados en el clásico uniforme alemán. A diferencia de esta apariencia inmaculada, los héroes cinematográficos suelen ser descuidados, desaliñados y sucios, incluso cuando visten un uniforme, con excepción de galanes de la década de los 30 en Hollywood, caracterizados por una apariencia fascistoide y próxima a los modelos homosexuales, como Errol Flynn.

Por lo general el aventurero, ya sea Allan Quatermain, Indiana Jones o Han Solo, es un personaje arrogante, burlón, un tanto canallesco, en la línea del clásico pistolero o cowboy del oeste americano.

Así, también en el cine, los uniformes son un manifiesto político y gran parte del éxito de dichas producciones está en el gran esfuerzo invertido para hacerlas atractivas y verosímiles. El mismo esfuerzo que, de algún modo se empleo en crearlas en su día, solo que en este caso el lenguaje ya está inventado.

El objetivo, a la vista de los resultados, era claro: crear una estética «razonable», verosímil para explicar el futuro. Es característico del cine de ciencia ficción recurrir a modelos del pasado e incluso podríamos decir «modelos eternos» para plasmar determinados valores y de esta manera el paradigma de la maldad lo constituye la imitación del uniforme y la estética megalómana de la Alemania nazi.

Pero la legendaria uniformidad alemana es un mito; en un gran ejército que combatía en tan diversos frentes, a lo largo de largos años (entre 1939 y 1945, y aún antes si tomamos la participación alemana en las anexiones anteriores a la guerra o en la Guerra civil española entre 1936 y 1939), las prendas y los materiales fueron variando por multitud de razones. Razones económicas, carencias de materiales, utilización de inmensos excedentes o capturas a otros ejércitos, especialización de los uniformes en virtud de la experiencia adquirida en guerra, adaptación al clima e incluso razones políticas como la transformación del uniforme en un modelo muy parecido al inglés ante la proximidad de la derrota y el intento de captar la indulgencia del vencedor. También las razones políticas motivaron que Hitler desechara un nuevo modelo de casco para sustituir al emblemático y caro *stahlhelm* o «casco de acero». Este modelo de casco que no llegó a producirse durante la guerra fue, sin embargo, el usado en la República Federal Alemana.

Por tanto, debemos ser conscientes de que sobre todo el cine ha convertido el uniforme en un mito, variando su aspecto y ajustándolo a unos cánones populares, en ocasiones fantasiosos y muy alejados de la realidad histórica pero que responden a una figura que el público está dispuesto a aceptar. No se trata de lo que es o de lo que fue sino de lo que queremos creer que fue. Es el imaginario quien decide qué es alemán y qué no lo es, y no la historia. Una parte de lo que debía ser alemán ya estaba inventada antes y otra parte se ha seguido desarrollando después de la guerra; la leyenda del nazismo sigue alimentando historias, películas, personajes de fantasía, clichés sexuales y productos comerciales.

Un ejemplo muy interesante en la ficción, por el celo con el que se recrea y porque precisamente no se sabe muy bien adónde pretende llegar, sino tal vez a presentarse a sí misma, es la primera parte de la película *Starship Troopers* de Paul Verhoeven (1997), basada en la novela Edward Neumeier (1959), en la que se representa un estado en un mundo futuro en el que la estética fascista se lleva a sus últimas consecuencias hasta casi el ridículo. Antes de dar paso a una segunda mitad de la película convertida en una cacería de insectos gigantes, la primera parte es un incomprensible paseo por una recreación de un mundo futuro en el que un régimen cuasi nazi gobierna un mundo de arios, de cortes de pelo perfectos, en el que la ciudadanía se adquiere mediante el servicio de armas y en el que la uniformación es completamente nazi, incluso, casi más nazi que la propia realidad del nazismo en algunos casos. *Starship Troopers* es una prolongación del imaginario del nazismo, convertido en una broma jovial. Toda la película posee una sorprendente inocencia en la que la descarada estética fascista es presentada entre guiños sensuales, casi pueriles de juveniles coqueteos de jovencitos exageradamente guapos. Sorprende que, en *Starship Troopers*, los elementos caracterizadores del nazismo y que de forma habitual son relacionados, sobre todo en la ciencia ficción, con lo negativo y con los antagonistas aquí son mostrados con los mismos criterios con los que funcionaban en los días del Tercer Reich. Como algo bello, hermoso y positivo. El espectador puede estar confuso, pues el imaginario representado en el cine se interpreta aquí de modo inverso: uniformes fascistas, sociedad militar, valores antidemocráticos y raza arquetípica aria… pues resulta que son, digamos, los buenos de la película. Cuesta creerlo.

Conocida la trayectoria de Verhoeven *(Robocop*, 1987), *Starship Troopers* no hay que tomarla muy en serio.





Secuencia de *Starship Troopers,* uniformes inspirados en la versión gris de las dotaciones de artillería autopropulsada del uniforme negro de panzer alemán (a la derecha)

En cuanto a la pintura y el arte en general, estos nos ha dejado numerosos testimonios de lo que fue el pasado; unos los tomamos por ciertos, otros, sabemos por la arqueología o por otras ciencias, que no lo son tanto. Sin embargo, en muchos casos, a pesar de las dudas, las imágenes que nos dejan son el único documento verosímil para descifrar una época. Dejamos que funcione el mito y aceptamos esta información. De igual manera el uniforme alemán, el militarismo y la estética nazi se han convertido en un icono. Vemos su realidad y sus influencias a través de ejemplos en las artes plásticas, el cine, la moda y la cultura en general. La gran variedad de uniformes alemanes haría imposible y sobre todo poco esclarecedor un análisis detallado de cada uno de ellos. Vamos a detenernos en tres variantes que consideramos significativas para comprender la estética y la política uniformológica alemana, las cuales se han convertido de algún modo en moneda de cambio común en la cultura visual, lo que atañe a este estudio. Estas son los uniformes de nuevo diseño para las tropas panzer, por el diseño moderno y modernista que se le dio a un uniforme que debía representar a una nueva élite y a una nueva forma de hacer la guerra; el uniforme tropical del Afrikakorps, asociado a la leyenda de Rommel y al poder evocador del desierto, y los uniformes negros de las SS, con seguridad aquellos que han pasado a la historia y a la cultura popular con todo tipo de connotaciones, principalmente encarnando, por una parte la crueldad más extrema y el asesinato y por otra parte la dimensión pornográfica del nazismo. Este último es una pura contradicción ya que de ser la representación de la élite más escogida del nazismo sus símbolos han pasado a adornar grupos de rock o películas pornográficas de igual manera.

4.3. Uniformes especiales. Una nueva imagen para la élite

Alemania sorteó en secreto las cláusulas del Tratado de Versalles que le prohibían tener una fuerza acorazada. Inmediatamente después de la subida de los nazis al poder se empezaron las investigaciones y se comenzaron a producir en secreto los primeros modelos de entrenamiento, bajo la nomenclatura de camiones industriales.

Al mismo tiempo la propaganda alemana se encargaba de difundir una imagen de candidez al resto de las naciones a través de fotografías de soldados entrenándose con carros de combate de juguete o réplicas de madera y lona montadas sobre coches. La experiencia que Alemania había obtenido en la Primera Guerra Mundial había inspirado a hombres como Heinz Guderian para crear un nuevo tipo de guerra. Este estilo de guerra estaría basado en las posibilidades de ruptura del frente y explotación de una fuerza acorazada extremadamente potente y móvil a la que seguiría la infantería en vehículos especiales y que se vería apoyada por una artillería, también móvil y una fuerza aérea especializada.

A diferencia de Alemania, las potencias vencedoras de la Gran Guerra (Primera Guerra Mundial) no supieron extraer una experiencia constructiva en el empleo del

arma acorazada, utilizando sus formaciones de blindados subordinados a la acción de la lenta e indefensa infantería, en apoyo de esta.

La concepción de Guderian y otros mandos alemanes fue revolucionaria y en los años previos a la guerra Alemania mostraba ya sin reservas sus falanges de primitivos carros de entrenamiento que vertebrarían las divisiones panzer.

Había nacido un nuevo modelo de hacer la guerra, una revolución sin precedentes que permitía a un ejército reducido pero muy profesional arrollar a otro superior en medios, con un mínimo de bajas propias y en un tiempo récord; era la *Blitzkrieg.*

Dichas formaciones eran la élite de la nueva máquina militar alemana y como tal debía distinguirse del resto del ejército. Para lograrlo se diseñó un nuevo uniforme, completamente nuevo en el ejército y en la tradición militar alemana, con el que se buscaba una imagen de modernidad al tiempo que se incluían elementos tradicionales, ideológicos y prácticos. Este uniforme nació de una forma bastante casual. Heinz Guderian, durante unas vacaciones con su mujer en Suiza, compró una chaqueta de esquiador, una prenda deportiva, corta y cruzada, con grandes solapas al estilo modernista y ordenó que se creara una versión militar en negro para el ejército. Una gran boina cubría una chichonera que protegía de golpes en el interior del carro. El resultado era un uniforme de aspecto moderno, nada parecido al uniforme alemán ni a ningún otro y más semejante, si se quiere a uniformes fantasiosos de una ciencia ficción en ciernes. Tanto el uniforme como la propaganda asociada al arma acorazada tienen un aire de modernidad que recuerdan a modelos casi deportivos como los de las pinturas de Tamara de Lempicka. A fin de cuentas, el futurismo había sido muy claro en la descripción de sus modelos, no es casualidad.





Joven carrista alemán de las SS *(izquierda)* y retrato de Tamara de Lempicka *(derecha)*. La extraña arrogancia que presta el uniforme del militar europeo

En general el aspecto deportivo de estas prendas, su elegancia, la carga ideológica nos hace pensar en esas ideas expresadas por Bothoul y que sit*ú*an al militar como permanentemente de vacaciones, en viajes exóticos y paseándose con galantería. Para cualquiera acostumbrado a ver imágenes de la Segunda Guerra Mundial las fotos de combatientes de cuerpos acorazados caídos son quizá algunas de las más crudas y desde luego no tienen nada de románticas. Calcinados dentro de sus moles de acero, o reducidos a la nada y consumidos o bien caídos a pocos metros de sus vehículos, abatidas por las balas, las dotaciones desperdigadas en un intento por escapar. Fotos que cuentan una historia.

En cuanto al diseño de estos uniformes, para militarizarlo, se eligió un símbolo para las nuevas unidades: la calavera con dos tibias o totenkopft (cabeza de muerte), que procedía de las formaciones de Húsares de la Muerte, de gran tradición en Alemania y al igual que en estos se eligió el negro como color. Los uniformes negros inspiraban temor y respeto pero al mismo tiempo eran elegantes, por lo que parecía un color adecuado para una tropa como la recién creada. Por otra parte, las manchas de aceite o grasa disimulan mejor sobre negro con lo que la apariencia del uniforme también sería buena en campaña.

La chaquetilla cruzada, bastante ceñida, podía ajustarse aún más mediante cordones interiores, lo que facilitaba el movimiento y evitaba engancharse en el reducido espacio del interior del carro de combate. Se llevaba con el cuello abierto, lo que permitía lucir una camisa gris con corbata negra.

Se combinaba con pantalones rectos y botas de media caña, y los vivos de la chaqueta y del gorro eran de color rosa, color que se asignó a esta arma. Como remate a este uniforme se llevaba una chichonera que iba recubierta de un gorro de color negro que le daba al conjunto el aspecto de una gran boina. Esta prenda de cabeza fue reemplazada por gorras cuarteleras para la tropa y por la tradicional gorra de plato del uniforme gris-verde para los oficiales. Con los años y la aparición de esquemas de camuflaje en los carros se diseñaron multitud de variantes camufladas sobre el mismo corte.

Las Waffen SS y la Luftwaffe también tenían unidades acorazadas que acogieron uniformes muy semejantes para sus tropas con ligeras variaciones en el corte y por supuesto en las insignias.

El uniforme del arma acorazada alemana no es el más difundido fuera de los círculos de los conocedores; no es tan popular si bien se ha reconstruido con acierto en casi todas las películas en las que aparecen tanques alemanes. Por citar algunas en las que este aparece con mayor protagonismo podemos hablar de *Arnhem, un puente lejano* (1977), *Los violentos de Kelly* (1970) o *Salvar al soldado Ryan* (1998).

No son los únicos; el cómic o las novelas gráficas eróticas también han recogido el uniforme negro de las tripulaciones de los carros y lo han convertido en un elemento iconográfico relacionado con la provocación por una parte erótica y política por otra.

Desde entonces hasta ahora este uniforme ha tenido herederos tanto en el corte como en el color o el material. La cazadora negra, cruzada, de paño o de cuero se

ha convertido en parte del lenguaje de la juventud, de las motos, de la rebeldía. Las chaquetas militares y esta no ha sido menos han trascendido al uso civil y a la moda, y es fácil encontrar desde modelos muy parecidos hasta auténticas réplicas que temporada tras temporada se ofrecen al público. El rigor del uniforme de un cuerpo de élite se matiza con tejidos suaves, camuflajes fuera de lugar y galones que no significan nada; así se convierte simplemente en una prenda que sienta bien.



Del diseño al campo de batalla y después a la moda. Una chaquetilla alemana pasa por todos los estados

4.4. Rommel y la leyenda de África

En la Segunda Guerra Mundial se libraron tantas batallas, con tal ferocidad y ausencia de respeto hacia los derechos humanos, llegando en muchas ocasiones a las atrocidades, que la mayoría de los que sobrevivieron a aquellos tiempos tuvieron solo amargos recuerdos de su experiencia.

Pero la campaña en el norte de África, llevada a cabo entre septiembre de 1940 y mayo de 1943, creó una cierta fascinación a las generaciones de posguerra y una sensación de nostalgia en aquellos que participaron y sobrevivieron. No se diferenció de otras en cuanto a sacrificio de vidas humanas o coste en material si bien el teatro de operaciones africano siempre fue secundario si lo comparamos con las grandes campañas europeas que movilizaron a millones de hombres. Está campaña, a pesar de su coste, se puede decir que dejó recuerdos positivos en la memoria de muchos veteranos. Esto se puede explicar atendiendo a varias razones. En primer lugar el desierto posee un poder evocador, una mística romántica en sí misma. Pensemos en Aníbal El Africano, en Napoleón y su campaña de Egipto, en el general Gordon de Karthoum, Lawrence de Arabia, etc.

A pesar de ello el desierto es un entorno extremadamente hostil, un lugar terrible para combatir, árido, caluroso por el día y glaciar por las noches, las tormentas de arena pueden cambiar el paisaje de forma radical en unas pocas horas, como en un océano en el que es imposible hundir el remo. Insectos, plagas de moscas, escorpiones o enfermedades como el cólera o la disentería pueden hacer extremadamente miserable la vida en él y esto es algo que aproximaba a ambos bandos, es decir, el padecimiento y las condiciones de vida extremas desarrollaron un sentimiento de camaradería entre los contendientes del Afrikakorps y del VIII Ejército británico.

Ambos bandos, además, formaban parte de una élite, en especial los hombres bajo el mando de Rommel, y eran conscientes de la repercusión que sus acciones tenían en su país y el eco en la opinión pública internacional. Esto junto al hecho compartido por ambos bandos de encontrarse en gran medida aislados de la metrópoli desarrolló un notable sentido de independencia así como una fuerte autoconfianza. Otro factor que influyó en la mitificación de este escenario fue el escaso número de bajas civiles dada la baja densidad de población a diferencia de los combates producidos en Europa, en los cuales muchas ciudades fueron victima de ataques.

Por último y no por ello menos importante, cuenta la caballerosidad que imperó entre ambos contendientes, la total ausencia de atrocidades, cosa que prácticamente no puede afirmarse de ningún otro teatro de operaciones. Ambos ejércitos fueron comandados por oficiales profesionales, exentos de fanatismo, que lucharon con limpieza y así se contaron innumerables actos humanitarios por parte de ambos bandos. Esto tuvo su reflejo en política: la propaganda alemana, de la mano de Goebbels convirtió a Rommel en un mito muy querido para el pueblo alemán, y Winston Churchill, en la Cámara de los Comunes y ante las repetidas derrotas infligidas a los ingleses en África, elogió a su adversario, el mariscal Rommel.

En febrero de 1942 Churchill, en plena Cámara de los Comunes, había dicho refiriéndose a Rommel (nos encontramos ante) «un oponente muy osado y habilidoso […] y puedo decir, a pesar de los estragos de la guerra, un gran general», lo que suscitó enorme alboroto: algún diputado llegó a declarar que si Rommel hubiera militado en el ejército británico, no habría pasado del grado de cabo.

Entretanto, en Egipto, disposiciones especiales recomendaban que se evitara nombrar al general alemán para hablar de «las fuerzas del eje» o simplemente «el enemigo», lo que naturalmente surtió el efecto contrario…

El cine recogió de formas diversas el carácter especial de esta contienda. Una de las más románticas y filantrópicas de estas visiones de la campaña de África es la titulada *Un taxi a Tobruk*. En esta cinta de 1960, pasados ya quince años del fin de la guerra, se presenta por primera vez al alemán no como el enemigo, sino como un ser humano. El argumento de la película narra cómo un comando aliado formado por soldados de diferentes nacionalidades captura un vehículo y a un oficial alemán durante la batalla de El Alamein y juntos, captores y prisionero, realizan un penoso éxodo a través del desierto. Mediante este viaje se cuenta la relación entre ellos y cómo las diferencias en ocasiones son solo marcadas por el uniforme, en estos momentos, cuando el calor lo reduce a unos pantalones cortos, solo la gorra tropical es la diferencia entre un alemán y un francés. Con una emotiva banda sonora cuyo tema principal, *La marche des anges*, es interpretada por Charles Aznavour, esta película es un canto antibelicista a la amistad y al recuerdo de los camaradas en la guerra.



Fotograma de *Un taxi a Tobruk.* Uno de los primeros filmes en mostrar el lado humano de la guerra

En un tono más neutro *Rommel, el Zorro del Desierto* (1951), protagonizada por James Mason, hace un homenaje a la figura de Erwin Rommel; lo presenta como un hombre enfermo y víctima en todo momento de los nazis.

Es cierto que Rommel sufrió graves problemas de salud en África, si bien hay que tener en cuenta que fue el hombre de mayor edad que más tiempo estuvo de forma ininterrumpida soportando las duras condiciones de vida.

También es verdad que Rommel fue finalmente víctima de los propios nazis al ser relacionado con el complot contra Hitler y fue conminado al envenenamiento

para proteger a su familia, si bien también conoció el apoyo del partido a su carrera militar; fue uno de tantos alemanes fascinados por los primeros años del nazismo.

La figura de Rommel es exonerada de toda culpabilidad en relación con el nazismo para poder construir un personaje, un héroe de Hollywood apto para el consumo y satisfacer la demanda que el legendario general del desierto producía en la sociedad occidental. No solo es así; terminada la guerra, se necesitaban figuras de alemanes nobles y buenos sobre las que reconstruir el prestigio y la moral de una Alemania arrasada. Rommel era un modelo que se podía salvar.

Otras visiones de Rommel y el Afrikakorps como *Cinco tumbas al Cairo* (1943, en la que Erich von Stroheim da vida a un siniestro Rommel) o *Sahara* (1943, con Humphrey Bogart) muestran a estos como crueles y despiadados, en lo que son un ejemplo del cine bélico con carácter propagandístico que se ha producido de forma general hasta casi nuestros días.

Quiero llamar la atención sobre algunos aspectos de *Cinco tumbas al Cairo.* Se trata de la segunda película de Billy Wilder como director, y para ella este contó con su admiradísimo Erich von Stroheim en el papel del mariscal de campo (Generalfeldmarshall) Erwin Rommel.

Esta película es de 1943, es decir, se rodó después de que los alemanes fueran expulsados del norte de África. Dicho aspecto justifica una visión de Rommel como malvado alemán que no se ajusta al lugar que ha ocupado en la historia. Aún estaban por llegar los sucesos que relacionaron a Rommel con el movimiento de resistencia contra Hitler y que lo conminaron al suicidio, y así limpió su figura de forma definitiva, pero esto en 1943 no se sabía. En *Cinco tumbas al Cairo* se refleja a los alemanes de una manera dura pero no estereotipada, a la vez que se termina el filme con un discurso algo panfletario a favor de los aliados. En producciones como *Sahara* (1943) o *Las ratas del desierto* (1953), con James Mason de nuevo interpretando a Rommel, o *Patton* (1970) se muestra, por ejemplo, la relación de fuerzas entre ambos bandos como arrolladoramente superior para el Eje (en realidad siempre fue al revés) y se presenta el viejo cliché del héroe al modo del *western* que, casi en solitario, derrota a los alemanes/indios en una gran carnicería, lo que representa además la victoria del bien sobre el mal. Resulta sorprendente que incluso hoy los clichés y las fantasías del cine bélico sean aceptados como hechos ciertos por el público. El cine genera imaginario.

4.4.1. *El uniforme tropical*

Hablar de uniformes tropicales, en la actualidad, se asocia con tejidos ligeros, con imágenes evocadoras del cine y la literatura, colores cálidos, palmeras y colonialismo. Una imagen de otros tiempos que la publicidad siempre aprovecha.

Si bien la intervención alemana en África, propiciada por la aparatosa derrota italiana en Libia no era esperada, el gobierno reaccionó con rapidez al dotar al pequeño contingente enviado de un nuevo uniforme.

El diseño de este se encargó al Instituto de Estudios Tropicales de la Universidad de Hamburgo, quienes presentaron un uniforme especial en color verde oliva claro que recordaba al uniforme colonial británico. Se trata de un uniforme muy elegante. Se componía de una ajustada guerrera con cuello abierto, camisa y corbata, cinturón y correaje en lona y cuero, pantalones de montar y botas altas igualmente de cuero y lona. Además se diseñó un salacot construido con láminas de corcho prensado y recubierto de fieltro o algodón, como protección para el sol y que resultó bastante impopular entre la tropa, por lo que se usó casi solo en ceremonias.

Pronto algunas de estas prendas como la incómoda corbata y el casco para el sol fueron sustituidos por pañuelos para el polvo, mucho más confortables, el casco de acero del uniforme continental y una gorra de visera inspirada en el modelo que utilizaban los cazadores de montaña, confeccionada en un material ligero y que llegó a convertirse en el símbolo extraoficial del Afrikakorps. Esta gorra o quepis era blanqueada mediante lavados por las tropas hasta llegar a ser un símbolo de veteranía una gorra prácticamente blanca. La gorra de campaña llegó a representar al ejército alemán del norte de África de tal manera que en ocasiones era la única prenda reglamentaria que llevaban los soldados en momentos de calor, en los que un pantalón corto, de origen inglés, y unas botas también procedentes de capturas al enemigo igualaban el aspecto de los combatientes de ambos bandos.

En la película *Un taxi para Tobruk* la gorra de visera permite a los aliados hacerse pasar por alemanes para atravesar sus líneas. También se usa el simbolismo de esta prenda como alegato pacifista al sugerir que en el desierto la única diferencia entre los hombres la marca artificialmente el uniforme.

Los alemanes, a diferencia de ingleses o italianos, carecían de experiencia en la guerra colonial y en el desierto, tal vez por esto se diseñó un uniforme verde, adecuado para una visión de África idealizada, de «safari», que resultó poco apropiado. La Luftwaffe hizo su propio diseño, intentando no caer en los mismos errores, y eligió un uniforme más al estilo italiano, con anchos pantalones y en un color arena, más bien garbanzo.

El cine (muchas películas son en blanco y negro) suele reflejar un uniforme de color arena, amarillento, y el personaje de Rommel es representado con una versión, «de cabaret», de uniforme casi blanco, con vivos y adornos dorados, al estilo de Göering. En *Cinco tumbas al Cairo*, primera película que representa al personaje del mariscal Rommel, «Von Stroheim se ocupó de todos los detalles de sus uniformes [...], creó su propio maquillaje del desierto que consistía en un moreno oscuro hasta la línea de la gorra y blanco por encima, ya que el general nunca se descubría al aire libre [...]». Pidió unos prismáticos alemanes especiales y cámaras fotográficas Zeiss (otras fuentes señalan que la marca era Leika). Los tuvo. Billy Wilder no daba crédito a sus oídos cuando Von Stroheim pidió película para las cámaras. «*¿Cómo sabrán que las cámaras tienen película?*», preguntó Wilder. «*¡Yo lo sabré!*», respondió Von Stroheim. De esta manera, a mitad de camino entre

la observación y la interpretación se creó un personaje de ficción partiendo de uno real y totalmente contemporáneo; Rommel, de quien sus críticos en el alto mando alemán decían que no iba a ninguna parte sin un grupo de cámaras rodándole, tenía la enfermedad de la popularidad, sabía lo mucho que la imagen contaba como factor táctico y lo aprovechaba contribuyendo a hacer de sí mismo un personaje legendario.

«Debéis afeitaros. Todos tenemos que tener un aspecto joven. Porque estamos destinados a no ser nunca viejos», Erwin Rommel (a sus hombres del Afrikakorps, recogido en las memorias de sir Basill Liddell Hart).

Von Stroheim lo sabe aprovechar y es una muestra de cómo el cine crea, como el arte, documentos que sin ser ciertos son verosímiles y así la imagen de Stroheim para el general alemán marca un precedente que, sin ser real, como mínimo es revisado por futuras producciones. El uniforme alemán y la apariencia de lo alemán en África pasa de ser un hecho cierto y constatable mediante documentos gráficos y reales a ser un modelo de inspiración que es creíble mientras respeten algunos clichés, muchos de ellos inventados.

Por lo general, los altos oficiales alemanes en África vestían el mismo uniforme que las tropas si bien confeccionado por un sastre particular, en mejor calidad y se tocaban con la gorra de plato continental de color gris verde y verde esmeralda oscuro. También era frecuente que los oficiales sustituyeran los distintivos tropicales por los continentales, más vistosos.

La estética africana y del desierto está rodeada de romanticismo, desde las campañas napoleónicas en Egipto, las expediciones británicas o el colonialismo, y el cine lo ha reflejado en multitud de filmes, desde las películas mudas o la inspiradas en las gestas militares, como la del general Gordon en *Karthoum,* o *Lawrence de Arabia.* La moda tampoco ha sido ajena a esto; en parte, prendas militares han pasado a la vida civil, como la sahariana, que el funcionario o el militar europeo en África convirtieron en prenda de uso común y, en otras ocasiones, los diseñadores de moda o los personajes iconos de la cultura popular, encuentran en el pasado prendas o estéticas evocadoras y de prestigio para promocionar su imagen o vender sus colecciones.

En el caso de estas imágenes la similitud nos parece más que casual y pensamos que los diseñadores de moda, que crean los modernos iconos, se inspiran en las imágenes de la Segunda Guerra Mundial con frecuencia, imágenes que por otra parte fueron creadas en su día con una semejante voluntad evocadora. En este caso el desierto carece de una voluntad turbadora, como pueden ser las imágenes de otros escenarios y de otros atuendos. Como paisaje peculiar, el desierto produce un atuendo condicionado por las necesidades del clima que concede pocas comodidades y que recuerda más a una vestimenta de vacaciones, de pantalones cortos y camisas ligeras o torsos desnudos, que a un concepto riguroso de uniforme. Aun en el caso contrario, cuando el uniforme tropical acentúa con su severidad los rigores del clima, no deja de ser evocador, de recordarnos a hombres duros de legiones extranjeras y a mitos al estilo de *Beau Geste*. Por esto tal vez los uniformes tropi-

cales, más inocentes, se asocian con más facilidad con la moda, que al reproducir modelos casi idénticos no se compromete de igual modo con un concepto político sino con un ideal romántico de campañas lejanas.



De izquierda a derecha: reconstrucción fotográfica de un oficial del Afrikakorps. Modelo de Giorgio Armani en el catálogo de una reciente colección de primavera-verano. Ilustración de Ron Volstadt para Osprey representando un general alemán en África. La moda se contagia de la capacidad evocadora del desierto, prendas livianas, pantalones de montar, guerreras estrechas y colores cálidos son comunes a las tres imágenes

4.5. Waffen SS, estética para el terror

Las SS fueron designadas como una comunidad de élite militar, que no solo sería implacable y muy violenta, sino que además debía ser portadora de la belleza alemana. Las Waffen SS o escuadras de protección armadas *(Waffen Schutze Staffel)* fueron creadas por Himmler para la protección personal de Adolf Hitler. Detrás de esta maniobra se escondía el deseo de crear un ejército privado de élite que respondiera solo ante él y el partido. También se deseaba crear una fuerza de contención ante las descontroladas SA de Röhm y que, en definitiva, las SS fueran en el futuro el germen de una fuerza militar de élite de convicciones nazis que sustituyera a la

Wehrmacht. También serían usadas como fuerza de seguridad interior del Estado, como policía política y responsables de los campos de prisioneros que después se convertirían en campos de exterminio. Buscaron para su uniforme elementos evocadores que ya existían en la cultura alemana como las runas, las calaveras o las esvásticas y desarrollaron un vistoso y atemorizador atuendo, en la tradición alemana pero incluyendo su simbología.

Los uniformes de los SS los describe Susan Sontag: eran elegantes, bien cortados, sentaban particularmente bien a una raza de hombres atléticos, escogidos. Se trataba de uniformes varoniles, estrechos, rígidos, con esbeltas botas de montar que buscaban el estruendo en los desfiles y obligaban a la marcialidad. Los adornos que lucía el uniforme hablaban, como en el resto del ejército alemán, de la posición del soldado; no solo a qué unidad pertenecía, sino en qué combates había participado, si había sido herido y la gravedad de tal herida expresada a través del color de la condecoración. Águilas y calaveras se alternaban con cruces y espadas, hojas de roble, runas y, por lo general, muchas decoraciones. También era posible saber si el portador de una insignia era un tirador experto y cuántos enemigos habían caído por su mano o los carros de combate que había destruido en una acción personal... Por medio del uniforme, grados, insignias el portador queda reconocido, sabemos ante quién estamos y cuál es su valor. Es la legitimación y el premio del ejercicio de la violencia.



Uniformes negros del Leibstandarte Adolf Hitler en desfile. Una coreografía más

El primer elemento del uniforme del nuevo cuerpo fue la *camisa parda*, que había sido el uniforme de los militantes del partido y que compartían con la SA, si bien fue relegada y los SS llevaban de forma habitual camisa blanca, o a veces, dependiendo del uniforme (panzer o camuflado), negra, en estos casos de adquisición particular.

Hay una fantasía generalizada acerca de los uniformes, ya la hemos referido en otros apartados al hablar del erotismo, pero no dejaremos de reseñarla aquí al hablar de los uniformes negros de la SS y de la Regalia Nazi.

La estética del nazismo, en particular la de las SS, ha trascendido de lo militar y de lo criminal y sus objetos han adquirido la categoría de fetiche, no solo en lo ideológico, sino también en lo sexual. Esta erotización del nazismo puede verse en la moda, en la literatura gráfica y sobre todo en el cine, en el que los elementos nazis adquieren un peso sexual. Muchas de las imágenes de los excesos sexuales toman forma bajo el uniforme de las SS. Recordemos *Portero de noche*, de Liliana Cavani, ya citada, o la excelente revisión de la historia del nazismo a través de la familia Krupp que realiza *La caída de los dioses* (1969) desde el travestismo al uniforme de las SS. La paradoja es evidente: una cultura como la nazi, represora del sexo, mutiladora, castradora, se ha vuelto erótica. Un régimen que persiguió a los homosexuales se convierte en un estímulo sexual para estos y se encuentra presente en el arte de origen gay, en los dibujos de Tom Finland o en la parafernalia de las motos Harley.

Aunque no podemos afirmar que la gente que se excita al ver los uniformes de las SS esté aprobando de manera significativa lo que hizo Hitler, sí existen corrientes sexuales sadomasoquistas que encuentran erótico jugar al nazismo.

La parafernalia nazi, desde Leni Riefenstahl, es un espectáculo visual, una puesta en escena de fin de ópera, y de un modo parecido se establece un protocolo erótico de liderazgo, sumisión y estética en algunas conductas sexuales. El uniforme negro pasa a ser un atuendo erótico.

El elemento más turbador del uniforme, compuesto con criterio de asimetría propio casi de la composición artística, es la adición del brazalete rojo sobre un círculo blanco con la esvástica y añadido a águilas y condecoraciones. Veamos algunos de los elementos que lo componen.

4.6. La esvástica

Es el símbolo del nazismo por excelencia, claro está, pero es sabido que sus orígenes son otros. Todavía sorprende al viajero occidental encontrar esvásticas adornando representaciones de budas, en Oriente, en China; sin embargo, en occidente es un símbolo irrecuperable.

El origen de la esvástica, como de otros símbolos nazis, es muy antiguo. La esvástica o cruz gamada es un símbolo mágico que se difundió por Europa y Asia, África del norte y América, y cuyas primeras manifestaciones se remontan a la

pintura rupestre y a algunos objetos de la Edad del Bronce. La representación más antigua de una esvástica descubierta hasta el momento fue hallada en Ucrania y se estima su antigüedad en unos doce mil años.

Quizá la imagen más popular de la esvástica fuera del nazismo se corresponde con las imágenes procedentes de la India en la que la cruz gamada es sinónimo de buena suerte. De hecho, el término esvástica procede del sánscrito *swastika* y viene a significar gran suerte. En el budismo significa el ciclo eterno de la migración de las almas o *samsara.* Otras interpretaciones vienen a hablar de la existencia de la esvástica en las culturas germánicas como amuleto para ahuyentar a los malos espíritus o como símbolo solar, especialmente relacionado con el sol negro.

La esvástica posee por la forma de sus brazos un sentido rotatorio axial, que puede ser dextrógiro o sinistrógiro. El movimiento virtual de la esvástica sugiere desarrollo o un movimiento repetido de forma cíclica, y se han relacionado sus brazos con los puntos cardinales.

Pero la relación de la esvástica con la raza aria proviene esencialmente de los descubrimientos de yacimientos arqueológicos en Troya. Se han encontrado restos cerámicos que relacionan a la cultura griega con asentamientos en el Oder, lo que puede hablar de una migración de pueblos helénicos. Esta hipótesis es una de las que más convenía a los historiadores nazis, que buscaban emparentar con orígenes clásicos. Esto llegó a ser una obsesión para Himmler y otros dirigentes nazis, quizá no tanto para Hitler, que financiaban expediciones y viajes con el fin de encontrar cualquier rastro que emparentase a la raza aria con culturas de la Antigüedad. Para el nazi era insoportable la idea de que sus ancestros vivieran al raso o en cuevas mientras en Grecia y Roma la civilización había llegado al máximo. El Tíbet o hasta Montserrat, en una ridícula peregrinación de Himmler, fueron lugares donde el nacionalsocialismo envió expediciones o viajes de estudio para intentar encontrar runas o amuletos arios que justificaran una especie de pangermanismo europeo, como si Germania hubiera sido una especie de Atlántida floreciente y desaparecida en la Antigüedad y encontrarla justificara el papel de Alemania como líder en Europa: complejos de inferioridad.

En paralelo a esta asociación de la esvástica con lo germánico empezó a asociarse la cruz gamada con la idea de antisemitismo, ya que, según los conocimientos de la época que hoy se saben falsos, no existían representaciones de la esvástica en zonas de influencia semita. La historia en estos casos siempre se ha escrito buscando una intención. La fascinación por la esvástica fue abandonando así el marco respetable de la arqueología para entrar en el conocimiento popular y en el esoterismo de origen teosófico y en la manipulación histórica.

Se dio a la esvástica el sentido religioso y se la asimiló a un torbellino de fuego, a un remolino de llamas primigenio a partir del cual se habría creado el universo. En la escritura ideográfica se le otorgan distintos significados a la cruz gamada según el sentido de su giro. La sinistrógira representa la evolución cósmica, desde la unidad a lo complejo y la dextrógira por el contrario representa el regreso a la divinidad. La suma de ambas conforma la cruz de Malta, representación del hombre

germánico, y así se relacionó la esvástica con las antiguas órdenes y sus descendientes, las logias de francmasones y rosacruces. De forma posterior la esvástica se convirtió en una especie de valor anticristiano, una anticruz.

Esta idea la podemos encontrar hoy en la identificación que existe entre el nazismo y la maldad, por la cual el sustituto moderno de la idea del infierno o el demonio lo encarnan el nazismo y Hitler. La esvástica fue tomada como símbolo de lo alemán y los nazis la adoptaron para el emblema del DAP (Partido Obrero Alemán) y posteriormente para el NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán). La esvástica ya era un símbolo propio de organizaciones ariosofistas vienesas. Este diría a propósito de la nueva bandera del nacionalsocialismo: «El rojo es social, el blanco es nacional y la esvástica es antisemita».

La esvástica pasó a ser un símbolo popular profusamente utilizado en Alemania, decorando ventanas y balcones en las ocasiones estipuladas por el régimen, en la arquitectura, los uniformes, las condecoraciones o como elemento publicitario. Se llegó a promulgar una ley (Ley para la Protección de los Símbolos Nacionales del Reich, de 19 de mayo de 1933) que impedía utilizar la esvástica «de forma indigna». También la propaganda contraria al nazismo supo sacar partido a la esvástica utilizando sus cualidades formales agresivas, buscando connotaciones sexuales en su morfología, o convirtiéndola en un elemento de martirio a imagen de la cruz cristiana. Hoy día se siguen desarrollando símbolos en torno a la esvástica.

Todavía la esvástica es difícilmente desvinculable del régimen nazi y del terror que sembró. Está prohibida su utilización en muchos países, entre ellos Alemania, donde se considera la representación del mal y de un pasado que aún es una pesada carga.

La esvástica posee aún unas connotaciones de provocación y es utilizada por movimientos juveniles y musicales como el punk y el heavy metal. La prohibición de su uso en muchos países ha forzado la «inventiva» de los grupos neonazis que buscan símbolos alternativos pero que guarden la mayor relación posible con la esvástica.

De este modo se han desarrollado símbolos parecidos a la cruz gamada pero con más o menos brazos; solo con dos o con doce brazos con forma de runas, unidas a modo de radios desde un punto central, en lo que se conoce como «sol negro». Este tiene su origen en un símbolo rúnico que se encuentra representado bajo la cúpula del castillo de Wewelsburg y que fue usado en las ceremonias secretas de los SS. Su significado, como sol negro, representa al sol en una especie de «noche oscura» que los herederos del nazismo atraviesan y que gracias a ellos acabará volviendo a brillar.

También el cine y la televisión han utilizado símbolos semejantes a la esvástica para aludir indirecta pero explícitamente al régimen nazi. Así podemos citar las cruces de Chaplin en *El gran dictador*, el emblema de los visitantes de la serie televisiva de la década de 1980 *V,* o los emblemas bordurios claramente alusivos al Anschulss y al expansionismo nazi en el cómic de Tintin *El cetro de*

Ottokar (1938-1939), y toda la parafernalia neonazi que se oculta o escapa de las prohibiciones mediante emulaciones, símbolos mutilados, emblemas de antiguas divisiones de las SS o motivos arios, levemente modificados. Las cifras del cumpleaños de Hitler, la equiparación de la doble runa a una doble cifra y otros ardides están en esta línea de sustitución de símbolos.

El poder evocador de la esvástica es enorme e, incluso distorsionada, las asociaciones con el nazismo alemán son inevitables.

4.7. Las runas

La escritura rúnica o la utilización de dos «s» rúnicas fue otro de los signos característicos de la estética nazi. Las runas son, según la definición de Rosa Sala Rose en su *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo* (2003), signos gráficos, que sobre la base de un alfabeto extranjero cuya identidad todavía resulta controvertida, fueron usados en el ámbito germánico de la Europa septentrional a partir del primer siglo de nuestra era. La autora cita las investigaciones del lingüista americano Thomas Markey, las cuales apuntan a un origen etrusco del alfabeto rúnico que habría sido transmitido a la Europa occidental por los pueblos celtas. Este origen es bastante coherente, teniendo en cuenta la proximidad cultural entre la cultura etrusca y la griega y la semejanza de algunos caracteres, y a su vez de estos, con los rúnicos.

Dotadas de poderes mágicos, las armas de las SS, dagas y espadas, importantísimas en su liturgia, se adornaron con runas en recuerdo de antiguas leyendas. El alfabeto rúnico tuvo cierto desarrollo durante la cristiandad y es posible que la escritura gótica, derivada del uso de la pluma, tuviera alguna influencia cultural de la escritura rúnica.

Cuando los países nórdicos buscaron definir su identidad cultural frente al mundo grecolatino recurrieron al alfabeto rúnico como oposición al romano y afirmación de sus orígenes. El norte demostró así no carecer de tradición propia e incluso colocó los orígenes de las runas en un alfabeto ancestral, anterior al latino, hecho este aprovechado por los nazis para afirmarse como herederos de una casta anterior. Como consecuencia de esto, el lenguaje rúnico es tenido por algunos historiadores de la época como anterior al latino o griego o emparentado con este. A raíz de esto y de las experiencias esotéricas de Guido von List se interpretaron los sonidos y la escritura rúnica y se expusieron los resultados de esas interpretaciones en *El secreto de las runas* (1907).

El ocultismo rúnico surgido de estos trabajos y el esoterismo de List llegaron a hacerse muy populares durante la Primera Guerra Mundial, en la que se recogió el testimonio de soldados, combatientes en frentes lejanos y que habían encontrado signos rúnicos inscritos en piedras en distintos países. A partir de aquí, de la afición esotérica de Hitler y de los desvaríos de Himmler y de algunos seguidores, casi sacerdotes, prácticamente locos, casi cualquier interpretación fue válida siempre

que sirviera para demostrar la teoría. Es decir, al revés que en cualquier sistema científico.

Se interpretaron como rúnicos los elementos heráldicos medievales alemanes, el entramado de madera visto de la arquitectura popular alemana; el esoterismo nazi, con tu tendencia obsesiva, empezó a ver runas por todas partes.

Se llegó a afirmar que las sociedades secretas rúnicas habían sobrevivido bajo todas las formas culturales y que las runas protagonizaban todas las formas artísticas, como la pirámide de Keops, en el antiguo Egipto, o en la flor de lis. Visto hoy, no deja de resultar bastante ridículo.

El ocultismo de las runas alcanzó gran popularidad en los círculos esotéricos alemanes. La república de Weimar conoció diferentes movimientos ariosofistas bastante dispares en su orientación, desde los medios curativos a través de una gimnasia rúnica de carácter mántrico hasta otros más virulentos de tipo político. Como en cualquier régimen que hace de sí una visión religiosa o de justificación divina, el nazismo quiso ver en los caracteres rúnicos su representación más ancestral y Himmler, a modo de gran sacerdote, desarrolló para sus SS una serie de ritos, conocimientos y símbolos basados en las runas. A fin de cuentas el carácter esotérico del nazismo era coherente con la idea pseudorreligiosa de Hitler, que concebía la política como un sustituto de la religión, en la cual se le debía adorar a él. Las runas fueron parte gráfica de esa creencia.

El principal ocultista experto en runas, en especial en el ámbito restringido de las SS, fue Karl Maria Wiligut, un perturbado que había pasado por varios hospitales mentales, apodado *El rasputín de Himmler*. Según Wiligut, las runas contenían un código cifrado que explicaría el origen ario de la humanidad. Diseñó elementos ceremoniales como el anillo de la calavera *totenkopftring* y oficiaba ceremonias como las bodas de los miembros de las SS.

Wiligut, militar de carrera, se interesó desde muy joven por el ocultismo y publicó sus primeros textos en 1908, fecha en que aparecieron los nueve mandamientos germánicos, que él difundió. Es notorio el hecho de que el neopaganismo y en general las «antirreligiones» construyen estructuras exactamente a imagen y semejanza de aquellas de las que son antítesis. Del mismo modo se ha dicho que el nazismo como antirreligión posee una absoluta simetría en cuanto a formas con el cristianismo al que pretende sustituir. Víctima de arrebatos de violencia y de delirios de grandeza, al salir del sanatorio mental en 1924 se convirtió en uno de los principales consejeros de Himmler. Murió en 1946 y algunos de sus lemas aún perviven entre grupos de neonazis y en los textos de algunos grupos de heavy metal.

Por su influencia se estipuló que en la tumbas de los caídos de las SS figurara la runa Madr, o runa de la vida, que se representa como una figura con los brazos extendidos hacia arriba y que sugería la inmortalidad de los caídos por la patria. La misma runa pero invertida (Yr) se usaba en las necrológicas para señalar la fecha de la muerte y se puede comparar esta representación de la muerte con la que representa la calavera en la iconografía católica. En cualquier caso, la runa más conocida

por ser la usada para representar a las SS fue la Sig, que ya Guido von List había interpretado como símbolo de la raza aria pura.

Las connotaciones de esta runa son muchísimas. Su forma agresiva recuerda a un rayo y ya estaba presente en la señalética germana con anterioridad al nazismo. Su parecido formal con los brazos de la esvástica la hacían muy proclive a ser usada por los nazis, quienes la utilizaron en solitario como símbolo de las juventudes hitlerianas (Hitlerjugend) y duplicadas para las SS (Schutzstaffel). Las máquinas de escribir alemanas incorporaban caracteres rúnicos.

Por otra parte, fonéticamente la runa Sig es idéntica a la voz *Sieg* («victoria»), lo que creaba una especie de ideograma que fue aprovechado por la propaganda del Reich. Así, lemas como *Sieg oder Bolschevismus* («Victoria sobre el bolchevismo») podían tener la lectura de la propia runa materializándose como un rayo que atacaba a la bestia del comunismo. Visualmente resulta muy efectivo, como vemos en el cartel de propaganda.



La runa como un rayo que se clava como el dragón del comunismo, siendo al mismo tiempo representación fonética de la runa Sig (Sieg). Del mismo modo, la colocación de los brazos de la niña del cartel de la derecha también es una representación rúnica

Como es común en todos o casi todos los símbolos del nazismo, las runas no solo poseen un significado sino que por su forma, como dibujo y por el peso que la carga conceptual recae sobre ellas, se convierten en un significante autónomo; la forma de la runa hoy día está asociada a una forma de violencia y también de sensualidad de la que no puede evadirse por su carga histórica. En la actualidad ante la prohibición de la esvástica en Alemania y en otros países, la escritura rúnica ha sido adoptada por movimientos de ultraderecha como forma de repre-

sentación. También grupos de rock como Kiss y otros, han usado la doble runa o la runa sencilla como elemento de provocación.

El uniforme negro es la pieza común, la base sobre la que se inserta esta iconografía descrita.

4.8. El uniforme negro

> Conozco a mucha gente que enferma cuando ve este uniforme negro; entendemos eso y no esperamos ser amados por muchos.
>
> Heinrich Himmler

Pocas ideas, pocos colores tienen la resonancia, las connotaciones culturales que ha llegado a incorporar el color negro, la idea de negro en la cultura occidental. El vestir de negro, el alma negra, la música negra, el negro español, los ojos negros e incluso la pena, en nuestra cultura, es mayor si es negra.

Es color del luto, de la severidad, de la leyenda inventada por los que patentaban la piratería en la época del imperio español, pero también es el color de la elegancia y de la calidad. Es, en arte, un color asociado a maneras negras, a *Pinturas negras* de Goya, pero también de miserias de Solana y sobre todo de un profundo sentido barroco, en Valdés Leal y en tantos de tradición española.

La identificación de vestir de negro con ideas negativas o degradantes tiene un posible origen en la llamada *leyenda negra* que la política de la Europa protestante se esforzó en crear para desacreditar a la monarquía española. El color negro en los ropajes de Felipe II y su corte, y en las sucesivas cortes del imperio español, tenía su origen en un motivo de prestigio. Los tintes negros de calidad eran traídos de América por la flota española que monopolizaba el comercio con las colonias. Vestir de negro era vestir a la española y era un símbolo de poder. El negro era el color del lujo.

Posteriormente, la Contrarreforma adopta el negro como atuendo para distanciarse del púrpura y de los colores suntuosos de la Iglesia católica, de este modo el negro pasa a los países desde entonces protestantes.

El Romanticismo y los movimientos nacionalistas, principalmente en Alemania, retoman la tradición luterana y el severo vestido negro es representante de la burguesía, pero también es signo de diferenciación con respecto a Francia, tradicional enemiga de Alemania, de modo que el negro representa la mesura, lo civilizado y lo cabal frente al desorden y lo sensual representado por el color y por la cultura francesa o no germánica. De alguna manera, el negro es tomado por el color del clasicismo.

Es claro que la tradición de vestir de negro no es exclusivamente alemana y en otros países u otras culturas existe la costumbre de vestir de negro, aplicada a estamentos precisos, como estudiantes, funcionarios o en circunstancias como el luto o la fiesta. También en países con una vertiente mediterránea, como España,

Francia o Italia, el negro se ha asociado a una manera de vestir de las clases populares; de corsos, o de algunas etnias como los gitanos que lo utilizan como elemento distintivo.

En el norte la cultura es otra, otros los valores, pero el negro, como color para un uniforme, tiene una doble lectura en esta época y en Alemania, si bien su fuerza asociada a la historia de crímenes del Tercer Reich lo ha convertido en un elemento con un fuerte poder connotativo.

En un principio podemos asociar el negro como color tradicional de Alemania en cuanto a su uso por los caballeros teutones, que lo alternaban y oponían al blanco en capas y túnicas. También la caballería alemana de Felipe II era conocida como caballería negra por el color de sus armaduras; ya era una tradición, pues, en Alemania.

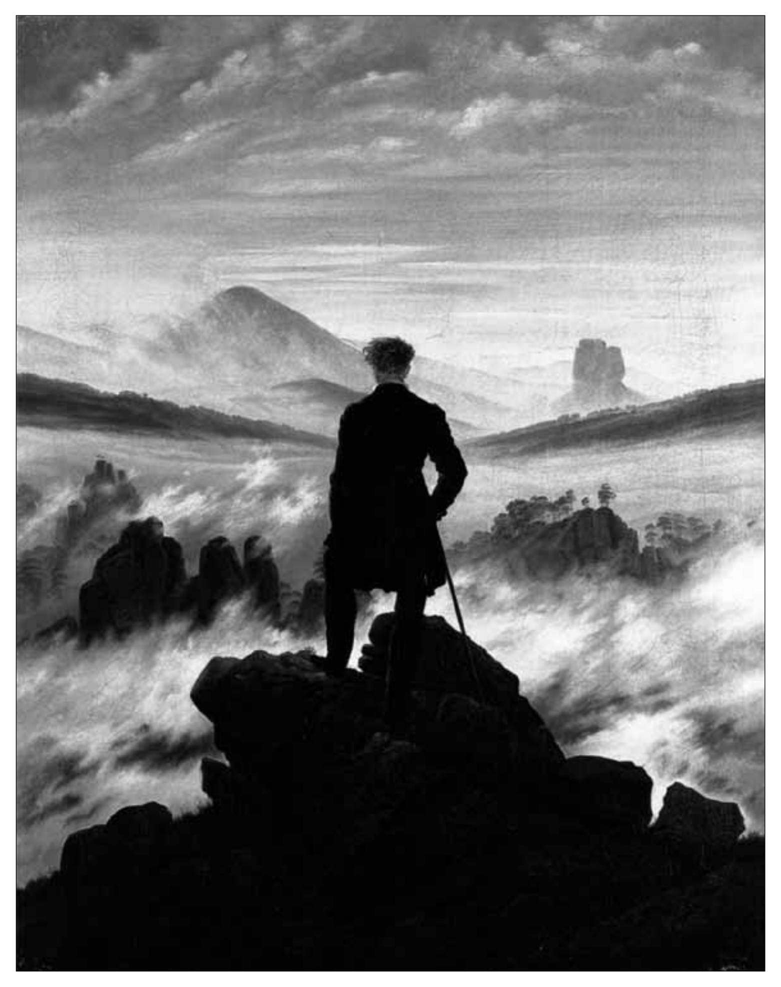
A pesar de la importancia del negro en la cultura española la Contrarreforma impulsó un estilo basado en una mayor ostentación que desplazó la moda de vestir de negro. Con el tiempo el negro ha pasado a relacionarse con el norte de Europa. La Reforma luterana reivindicó el negro como color de la sobriedad en oposición a las cortes católicas y a los colores de los príncipes de la Iglesia. Más adelante, en la época en la que se estaba gestando la identidad nacional alemana, el negro sería reclamado por las sociedades estudiantiles antisemitas y nacionalistas como el color del «viejo traje alemán», la enjuta y entallada levita del burgués de las pinturas de Friedrich. «Sobrias vestiduras negras inspiradas en la época de Lutero con las que pretendían tanto imponerse a la moda Imperio que habían difundido los odiados franceses, como exhibir públicamente las ideas que profesaban». Vestir de negro era una profesión de fe: de alguna manera no hay mayor acción de suntuosidad y dandismo que la renuncia al lujo por ya conocido. El gusto del siglo XIX era muy diferente del fasto dieciochesco y, en este momento, la mayor expresión de gusto era la renuncia al color.

Por otra parte, el color, los colores en general, estaban mal vistos en Alemania, pues se asociaba con la decadencia y la degeneración de las culturas inferiores, a quienes se veían grotescos y afeminados con vestimentas coloristas y pelucas en una estereotipada visión de opereta, mientras que el negro representaba la sobriedad y la pureza del arte clásico, de los valores traídos por Winckelmann del *Grand Tour* y otros, olvidados en Italia y que tan bien habían arraigado en Alemania. Esta asunción, como es natural, queda fuertemente en entredicho al descubrirse la policromía del arte griego, ya que la aplicación de color a las esculturas de cuerpos desnudos contravenía esta fantasía en la medida en que dicho elemento, como decimos, era asociado a la vida, la pasión y la sensualidad.

Resulta más que llamativo desde un punto de vista psicológico el modo en que el pensamiento autoritario tiende a castigarse negándose a sí mismo el disfrute de una parte del mundo. Normalmente de la parte más hermosa.

Vemos, por una parte, cómo existe una tradición en Alemania que relaciona el negro en los vestidos con las virtudes nacionales. De modo que, en parte, no es extraño que se utilizara para vestir a los que habían de ser los guardianes del orden

y de las esencias alemanas: las SS. En cualquier caso y a pesar de la tradición del romanticismo nórdico el negro en el siglo XX era ya un color relacionado con la muerte, con lo negativo y con lo macabro. En la Alemania imperial existían cuerpos como los Húsares de la Muerte, que asociaban el color negro del uniforme con los símbolos de la muerte instituidos por Federico de Prusia; las cabezas de muerte o Totenkopft.



El caminante sobre un mar de nubes de C. D. Friedrich (1818, Kunsthalle de Hamburgo). El espíritu severo del alemán con sobrias vestiduras negras

Si existía la pretensión de asociar estas cualidades al uniforme para conferirle una cualidad atemorizadora, pensamos que es más que probable, del mismo modo que hoy pese a la mancha de los símbolos del nazismo su uso continúa siendo extendido, más o menos diluido, por artistas, cantantes de rock o en la moda. Esta

unión de severidad y virtud alemana mezclada con una imagen de carcelero o guardián protector desemboca en el aspecto de uno de los uniformes más paradigmáticos de todos los tiempos: el uniforme negro de las SS.

En 1932 las SS introdujeron su uniforme más tristemente famoso, el conjunto negro diseñado por *el SS-Oberführer* Karl Meyer y el diseñador gráfico *SS-Sturmhauptführer* Walter Diebitsch Heck. Se mantuvo la camisa parda como un gesto hacia las SA, de las cuales las SS aún formaban parte nominalmente, pero todo el resto era negro, desde las botas altas hasta la nueva gorra estilo militar, y se completaba con el brazalete para el brazo de color rojo. Se ideó un sistema de graduaciones, bastante sencillo que compaginaba un sistema de puntos con los emblemas rúnicos y la adición de barras y hojas de roble en parches de cuello para los generales. Las charreteras de los hombros eran las comunes del ejército. Alrededor de esta época se añadió una hebilla de cinturón con el lema *Meine Ehre heißt Treue* («Mi honor es mi lealtad») en su diseño y fue producida por la firma Overhoff para reemplazar a la hebilla de las SA.

En 1933 se introdujo la insignia con la doble runa y con el tiempo fue conocida como el símbolo de todas las SS. El primer uso de las SS en runas fue como la insignia de una unidad limitada solo a miembros del *Leibstandarte* Adolf Hitler que había transferido su cuartel general de Múnich a Berlín y había reemplazado a la Guardia de la Cancillería para convertirse en los principales protectores de Hitler. De esta manera, las SS hacían su presentación internacional como una guardia de honor de las altas instituciones alemanas y así desplazaban al ejército.

Periódicos y revistas de todo el mundo, en adelante, recogerían la presencia de los vistosos SS en aeropuertos y estadios. Incluso recibían a presidentes en los años en los que Hitler jugó su baza diplomática al más alto nivel.

Cabe señalar que, si bien el uniforme alemán sufrió una considerable modernización con la llegada de Hitler al poder, el uniforme de la SS imitó siempre al del ejército buscando la comparación y la homologación con este. Una de las primeras acciones fue adoptar un uniforme de campaña al estilo militar, en el clásico *feldgrau,* no igual que el del ejército, pero casi.

El prestigio en Alemania recaía en la Wehrmacht y las SS buscaban equipararse al ejército y desprenderse de la vieja aureola de gángsters de cervecería con la que habían nacido en la época de los Freikorps y de las SAS. La influencia en Europa fue grande y aun antes de conocerse los crímenes nazis se comenzó a construir la imagen cinematográfica del nazi con uniforme negro. Desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial el uniforme negro de las SS fue representado en el cine en películas como *Bajo sospecha,* en la que el negro ya representaba a los verdugos nazis. Una vez empezada la guerra, el uniforme negro, poco práctico, desapareció y su uso se restringió al máximo. Solo en la cancillería y en algunos actos públicos y prácticamente solo en Alemania. La última utilización masiva del uniforme negro por tropas alemanas fue en el desfile de la victoria sobre Francia celebrado en Berlín, y fue llevado por el *Leibstandarte* Adolf Hitler, la vieja guardia pretoriana. Fue en 1940. Dos años después Himmler ordenó recoger la mayor parte de los

uniformes negros y, despojados de sus insignias, se enviaron al este para que los usaran unidades de policía auxiliares locales y al oeste para que las SS germánicas de Holanda y Dinamarca.

A partir de este momento las SS, ya Waffen SS, se uniformaban en gris verde. Los uniformes camuflados, de excelente diseño, sí que fueron una distinción de la SS y en los últimos años de la guerra se produjo una creciente desuniformidad, producto de la falta de recursos y de la diversidad de procedencias de los materiales con los que se equipaban las unidades militares.

Sin embargo, el imaginario, a través del cine o incluso de los recuerdos de personas mayores entrevistadas que conocieron de primera mano la ocupación recuerdan en países como Italia, donde se vestían uniformes tropicales claros, a los soldados alemanes vestidos rigurosamente de negro. El poder de la sugestión.

Desde entonces y hasta ahora ha sido encarnado en innumerables ocasiones, desde Lubitsch en la que un ridículo y ruidoso pelotón sigue a todas partes a Hitler como una sombra negra, hasta las películas de Indiana Jones, en las que los nazis o el mismo Hitler persiguen al desaliñado héroe.



Fotograma de *Ser o no ser* (1942) de Ernst Lubitsch. Hitler y un ruidoso pelotón de su guardia negra. El primero por la izquierda es el actor que en el drama de Lubitsch suplanta a Hitler. A su lado un general del ejército y en el centro un oficial, también del ejército. Los demás, todos de negro, pertenecen a la guardia SS

Como hemos explicado en el comienzo del capítulo, llama la atención el poder erótico del negro y el sentido evocador y sensual del uniforme, lo que ha dado lugar a no pocas producciones eróticas y pornográficas en las que un fantasioso uniforme negro y una concepción sádica del erotismo son la base sobre la que descansa un endeble argumento, pero sobre la que se crean poderosas imágenes, que rebasan

este ámbito para formar parte de la cultura popular. En el cine, el cómic la moda o el fetichismo, la cultura nazi ha desembocado en una forma de cultura pop.

Sin embargo, el negro en el arte ha tenido interpretaciones muy diferentes a lo largo de la historia. Contrariamente a lo que se piensa, el negro no ha representado siempre la maldad o lo perverso. La figura, por ejemplo del *caballero negro,* de la filmografía medieval es un reciente «invento» de Hollywood, ya que en la iconografía románica y gótica era el color amarillo y no el negro el que se empleaba para señalar a un caballero traidor a su rey. Es el cine el que adaptará esta figura a todos los ámbitos, desde la Edad Media al *western*.

Del mismo modo que el negro ha representado una ideología, la moda actual se reserva el negro para los vestidos y los trajes más elegantes. La etiqueta masculina y femenina sigue observando el negro como distintivo de la máxima elegancia occidental y las colecciones de los diseñadores más prestigiosos se uniforman año tras año en dicho color como enseña de la sobriedad y la distinción. Sin embargo, el negro es también el color en el que la moda crea al margen de las grandes firmas designa para algunas tribus urbanas. El negro puede ser el color de la corrección en el vestir, pero también puede significar rebeldía o agresividad. Existen, no obstante y como hemos visto, muchas lecturas culturales del color negro. Resulta paradójico, finalmente, que en los últimos años de la guerra los viejos uniformes negros de las SS fueran enviados para uniformar a las policías colaboracionistas de los países ocupados, como si los uniformes no quisieran abandonar su función de terror. El negro, en los últimos años de la guerra, volvió a ser el color de una pesadilla.

Capítulo 5
La cultura del fascismo en Europa

5.1. Los estilos fascistas

Cuando se estudia arte, al definir una cultura o una civilización se detallan los órdenes básicos de su arquitectura, las características esenciales, los materiales de construcción, los soportes, las técnicas empleadas, el desarrollo tecnológico, etc. Esto nos permite situarnos.

En el caso o los casos de los fascismos europeos, que aunque se aglutinen bajo esta definición tienen en común algunos aspectos y también radicales diferencias, podemos también hablar de estilo o estilos en tanto que crearon fuertes iconografías y se uniformaron para distinguirse y como parte de su identidad.

Nos centraremos en los recursos estéticos desarrollados por el nacionalsocialismo alemán, ya que es al fenómeno nazi y a sus consecuencias, al holocausto y a la pregnancia de sus símbolos a los que está dedicado este estudio. De todos modos no deseo dejar de hacer una breve descripción de los estilos fascistas en Europa, el italiano y el español, en lo cultural y sobre todo en lo referido a las manifestaciones estéticas, simplemente para trazar unas líneas que sitúen al lector.

5.2. España

Una característica común a los fascismos, en lo estético, es la convivencia de dos ideas, una de modernidad, en cierto modo en tanto que como fuerza política de origen socialista, excepto en España, quiere ocupar un espacio nuevo y de vanguardia. Esta idea convive, sin embargo, con otra de renovación y asunción de los viejos símbolos nacionales, de un pasado glorioso de los fascistas pretenden hacerse depositarios.

Hemos apuntado que en España el origen del fascismo no es claramente socialista, a pesar de estar influido por el movimiento italiano. Esto puede ser discutible

por muchos conocedores de las doctrinas de la Falange y de la personalidad de José Antonio Primo de Rivera, pero lo que no es discutible es el carácter de la utilización que el general Franco hizo de la Falange y sus símbolos.

El fascismo español tuvo un marcado carácter nostálgico. Nos referimos sobre todo a cuestiones de carácter estético e ideológico y se aprecia en su ideario, en canciones, pero también en cuanto al diseño de uniformes y elección de símbolos, que no fueron nada modernos, ni pretendían serlo. Y lo fueron como consecuencia de unos valores ideológicos, claro está. Estos fueron designados por Franco de entre la heráldica medieval española y se sumaron al yugo y las flechas, también de antigua tradición. La iconografía nacional española, por tanto, no supuso un fuerte valor dentro del régimen si se compara con la importancia que tuvo en el nazismo alemán como factor de propaganda.

Y desde luego es lógico; la propaganda nacional se refería a la contienda como *cruzada* y en todo se respiraba un deseo de evocar un período de la historia de España, el de los Reyes Católicos, el de la conquista de América, el del Imperio español al que se recordaba con nostalgia. El estilo nacional miraba en todo al pasado.

Pero no es solo eso. Comprender el caso español es más complejo y requiere, aunque se trate de un apunte, de un mínimo desarrollo. Cuando se plantea, en términos de violencia, cuál de los dos bandos de los que sostuvieron la contienda española la ejerció de forma más arbitraria, o más brutal, la respuesta se fragmenta, se ramifica. Para entender la Guerra civil española, a la que se llega por una serie de acontecimientos, que no solo son reflejos de la situación del país, sino europea, hay que hablar de varias guerras. Varias guerras que se libraron en paralelo, independientes y juntas a la vez. La idea de laboratorio de pruebas para otra guerra no es incompatible con los procesos revolucionarios, ajustes de cuentas, movimientos nacionalistas y conflictos sin resolver de tiempos pasados. Por una parte, el lado gubernamental, fracturado por facciones de izquierda, prácticamente enfrentadas, implantando un proceso revolucionario dentro de la guerra. Socialistas, comunistas, anarquistas componían un difícil mosaico dentro de la República. En este mismo sentido, la legitimidad de la República era reconocida por los aliados europeos solo sobre el papel. Nadie, desde luego ni Gran Bretaña ni Francia, preocupadas, y mucho, por la situación internacional creada por el aumento de poder de Hitler y Mussolini, quería ver, como contrapartida, avanzar la amenaza comunista desde el sur de Europa. De momento, el fascismo, si había que elegir, era un mal menor y dejaron hacer a Hitler y Mussolini a sus anchas en España.

Las potencias democráticas europeas miraron hacia otro lado, confiscaron envíos destinados a socorrer a la República española, que quedaban atrapados en Le Havre por causas burocráticas y nunca llegaban, mientras ríos de refuerzos alemanes e italianos modernizaban día a día el viejo ejército español. Solo la Unión Soviética nutrió con regularidad con material militar a la República, mientras le fue posible, mientras fue pagada.

En ese contexto el ejercicio de la violencia por parte de la izquierda, sobre todo de unidades no militares, aunque también de guardias de asalto, no fue nada extra-

ño. Pensemos que para estos sectores no se trataba solo de una guerra, sino de una revolución.

5.2.1. *La situación en España. Dos bandos. Una breve mirada a la cultura y las artes en la Segunda República*

La diferencia entre los planteamientos de España, llegados al primer tercio del siglo XX, no puede ser mayor. Tras la profunda crisis que 1898 deja tras de sí, en un país arruinado y «sin pulso», la fractura social es total. Por una parte, un país atrasado y que ha perdido desde hace mucho tiempo ya el ritmo de sus vecinos europeos ve con indiferencia lo que sucede más allá de los Pirineos. Existe una España empobrecida y sin posibilidades, fundamentalmente agrícola y ganadera, asentada en el interior y otra más urbana e industrializada que polarizarán las tendencias políticas. El análisis sobre la estética o las cualidades de la República española no pueden extenderse en este estudio, pues no son su objeto, sino como, en todo caso, un mero apunte, y como contrapunto de la situación creada en la España dividida que da lugar a la España franquista.

En el período comprendido entre 1931 y 1936 en el seno de la República española surgen iniciativas como las llevadas a cabo por las Misiones Pedagógicas, que el Gobierno había puesto en marcha. Focos como la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes, las actuaciones del grupo de teatro ambulante La Barraca, dirigido por Ugarte y García Lorca, la aparición de revistas como *Cruz y Raya*, la celebración de exposiciones de artistas plásticos y la presentación de manifiestos que expresan las ideas políticas de intelectuales y artistas comprometidos.

Como continuación de un período de gran productividad y calidad de las artes y las letras españolas, en pintura destaca la obra de Pablo Picasso, que a lo largo del primer tercio del siglo evoluciona hacia los planteamientos iniciales del cubismo. Es también la época que verá los inicios de carreras de otros, como José Victoriano González (Juan Gris), Joan Miró o Salvador Dalí. Propio del momento de las vanguardias, los estilos se mezclan, los géneros se confunden y en el cine destaca la figura de Luis Buñuel. Ligado al círculo de Lorca y Dalí. Películas como *Un perro andaluz* (1929) se integran en el movimiento surrealista, pero también otras como *Viaje a las Hurdes* (1932) dan una visión escalofriante de la España sin pan de la época.

La arquitectura en la Segunda República, si bien no constituye un gran volumen por tratarse de un período de recesión económica muy importante en la historia de España, sí experimenta un momento breve pero de gran riqueza y caracterizado por la apertura y la modernidad. Las influencias de las corrientes internacionales y de las vanguardias comenzaban a fluir y España era visitada por Gropius, Le Corbusier o Theo van Doesburg.

Previamente, influidos por la Exposición de París de 1925, arquitectos como Bergamín, Fernández-Shaw, Mercadal o Gutiérrez Soto, ya habían participado en

proyectos como el de la Ciudad Universitaria de Madrid con Modesto López Otero. Este proyecto constituye un intento de «oficializar» por parte de la República las actitudes progresistas y de vanguardia de esa generación de arquitectos.

Durante los años de la Segunda República se puso en marcha un profundo intento de renovación. Se creía en la posibilidad real de modernizar y transformar España, modificando sus estructuras en las corrientes europeas y encauzarlo en una vía de modernidad, liberalismo y revolución social. La contribución de los arquitectos, que siempre se ven a sí mismos como parte importante de estos cambios sociales en tanto que dibujan el paisaje social, como consecuencia del urbano, se traducía en una interpretación de esas necesidades a un lenguaje práctico, una actitud progresista, la eliminación de ornamentos superfluos y en la búsqueda de un funcionalismo racionalista.

Basta imaginar la influencia para toda esta generación de arquitectos que tuvo la Exposición de Barcelona de 1929 con un icono como el pabellón de Mies.

Obras como la gasolinera de Porto Pi (1927), actualmente reconstruida, o el edificio Carrión, de Martínez Feduchi, tal vez el único edificio expresionista de Madrid, diseñado para ser soporte publicitario, son un ejemplo de esa modernidad.

Pero si hay un canto del cisne de la arquitectura de la Segunda República es el pabellón de la Exposición Universal de París.

Obra de los arquitectos Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, en 1937, se tuvo que construir en un breve período de tiempo y no estuvo terminado al comienzo de la muestra internacional. Próximo al pabellón alemán, puede decirse que representa un manifiesto ideológico contrario a este. El estilo racionalista, horizontal, los colores, los materiales ligeros, casi todos prefabricados y su carácter de espacio contenedor se oponen a la presencia amenazadora y de piedra del edificio de Speer. El edificio, cuando la suerte estaba echada, fue una llamada en vano de la República a sus aliados sobre la situación que atravesaba, sobre la situación de la guerra y del horror y lo hizo a través del arte y de la arquitectura, a través del pabellón de Sert y del *Guernica* de Picasso expuesto allí. Fue la última vez; la pérdida de la guerra supuso el fin de cualquier atisbo de modernidad en los siguientes años de la historia de España. Al finalizar la exposición el pabellón fue demolido y sus autores, acusados por el régimen franquista, se exiliaron.

También el cine, de un modo parecido a como sucede en Italia y en Alemania —quizá más parecido al caso italiano por ser una diversión más popular—, alcanza un notable éxito en la España de la República con el desarrollo de Cinesa, en lo que se conoce como la Edad de Oro del cine español.

5.2.2. *La estética en la guerra*

En la situación prebélica, y luego en la Guerra Civil, el ejército que permaneció fiel a la República, por su armamento y por sus uniformes, poco tiene que ver con los modelos a los que nos hemos referido en este trabajo. Como tantos otros

en Europa, se trata de un modelo viejo, anticuado y sin una dirección ideológica clara, a diferencia de los uniformes políticos de los fascismos. Algunas referencias tradicionales en la línea de los antiguos ejércitos y, según avanza el conflicto, una nueva estética revolucionaria que tenía muy poco que ver con los ejércitos o con lo militar, aunque sí con lo político.

En octubre de 1936 el Gobierno republicano tuvo que reorganizar sus fuerzas armadas sobre la base de las unidades y cuadros militares que habían permanecido leales al tiempo que refundía las milicias en unidades regulares del nuevo ejército. El alzamiento militar del 17 y del 18 de julio había tenido un éxito desigual, no completo desde luego, lo que hacía inevitable la guerra y deshizo la unidad del ejército español, que resultó fragmentado en función de las lealtades establecidas en cada unidad en favor de la sublevación o de la fidelidad a la legalidad republicana. Algunos cuerpos, como la Guardia Civil, fueron fieles a la República en unas provincias y al alzamiento en otras. Se intentó entonces crear con rapidez un ejército de voluntarios sobre la base de cuadros de mandos profesionales fieles a la República pero las estructuras de partidos y sindicatos supusieron entonces y siempre una gran dificultad para ello. Partidos y sindicatos, como decimos, creaban continuamente milicias de voluntarios, faltos de equipo, material, uniformidad y logística, y el Gobierno intentaba por todos los medios integrarlos en unidades militares regulares. Mientras tanto, las unidades militares nacionales africanas cruzaban el estrecho y barrían literalmente a estos milicianos sin preparación, despejando el camino a Madrid al Ejército de Franco: la situación era grave.

La rápida ascensión hacia el norte culminó con la toma de Talavera a finales de agosto de 1936 y abrió el camino de Madrid. El Gobierno comprendió la inminencia de una derrota militar y que el sistema de milicias no era operativo para oponerse a las unidades militares sublevadas. Se formó un gobierno de unidad, que incluía a los sindicatos (CNT y UGT) y bajo la presidencia de Largo Caballero se cambió el modelo del ejército. Se intentaba profesionalizar, hacer efectivo. Los ejércitos revolucionarios no siempre funcionan.

Durante los primeros meses del conflicto los milicianos no recibían ni uniformes ni armas, de ahí que la uniformidad fuera inexistente: ropa de trabajo, monos, atuendo civil han caracterizado la imagen del miliciano en contraste con el uniforme del ejército, de corte anticuado y pesado.

El nuevo Ejército Popular Regular integraba bajo un mando único a todas las unidades, incluso las de voluntarios, milicias y sindicatos, lo cual no siempre fue efectivo. Estas unidades, como sucedía en ejércitos como el llamado del norte en ocasiones se enfrentaban entre sí por motivos ideológicos. Por otra parte, las milicias anarquistas, eran muy reacias a integrarse en unidades militares convencionales y abandonar su estatus. Todo esto conducía de forma inevitable a la derrota si se compara con la profesionalidad del ejército nacional y más aún siendo apoyado por las fuerzas fascistas y del Tercer Reich.



Guardias de asalto en la calle Diputación, famosa foto que fue recortada en su día para eliminar al civil que con una pequeña pistola en mano se consideraba que restaba dignidad al conjunto de la escena. Lo real y lo que es verosímil se enfrentan en esta histórica censura, hoy recuperada

En cuanto a uniformes y divisas, el uniforme militar se politizó con la adición de una estrella roja de cinco puntas y las distintas agrupaciones se vieron libres de lucir esloganes de su propio cuño y abanderarse bajo sus siglas y sus distintivos.

La bandera continuó siendo la tricolor republicana, que se diferencia de la nacional en el color morado de la tercera banda, color tradicional de castilla. Una corona mural, símbolo romano del poder civil, sustituye a la corona real.

5.2.3. *La postura nacional*

Mientras, en el lado nacional, de un modo distinto se reunían distintas fuerzas. En realidad muy diferentes, unidas por un factor común de anticomunismo. Pero, claro, había más. Ya hemos señalado que el bando nacional, si bien por circunstancias del momento dado, confluye con el nacimiento histórico de los fascismos europeos y se abandera con la Falange, pero solo lo hace de una forma superficial, pues es funcionalmente un régimen autoritario tradicional, apoyado en la Iglesia y en poderes conservadores. Ni Hitler ni Mussolini se apoyan en la Iglesia, ni mucho menos constituyen un estado confesional.

La idea de modernidad, de innovación, de ruptura que está presente en el espíritu fascista y que comparte con movimientos como el futurismo, como veremos, en Italia

no tiene nada que ver con el caso español. De hecho, en España es prácticamente lo contrario: la antivanguardia. La fractura intelectual en España es total.

Recordemos que cuando García Lorca se vio acorralado en Granada, la única ayuda que recibió fue la de un falangista, Luis Rosales, otro intelectual. Igualmente se dice que Picasso no acabó en un campo de concentración cuando los alemanes entraron en París por un nazi, Arno Breker, otro artista. No nos confundamos; esto no quiere decir nada más allá de una camaradería entre artistas, entre pensadores tal vez.

No solo está la Falange; el carlismo —los requetés— era una opción política tradicionalista y muy conservadora que estará muy presente durante la guerra y cuyos símbolos como la bandera borgoñona fueron aceptados por la estética nacional.

El carlismo representaba una alternativa dinástica que tuvo un apoyo reducido y un marcado carácter antiliberal y contrarrevolucionario. Surgido en España en el siglo XIX, pretende el establecimiento de una rama alternativa de la dinastía de los Borbones en el trono español, y en sus orígenes propugnaba la vuelta al Antiguo Régimen. Durante la guerra, y hacia el fin de esta se integró en la Falange, y su influencia prácticamente desapareció. El regente, propuesto como sucesor por los carlistas, fue expulsado de España y se exilió en Francia. Detenido por los alemanes durante la ocupación, Javier de Borbón-Parma fue internado en el campo de concentración de Natzweiler y luego, ante el avance de los aliados, en el de Dachau hasta su liberación.

Pero, al contrario que el caso alemán o al italiano, el Pusch o la Marcha sobre Roma española no son tanto un levantamiento de camisas pardas, negras o azules, que también estuvieron, sino sobre todo un alzamiento, un golpe militar, algo muy español.

En el caso español, la principal fuerza vino del ejército. Hitler necesitó ganar unas elecciones para hacerse con el mando de la Wehrmacht. Franco era un general y ya tenía, por tanto, el apoyo de formaciones políticas con entidad paramilitar como Falange o requetés podía venir muy bien, siempre que acataran órdenes.

Por tanto, en la guerra la fuerza no iba a venir tanto de la ideología, sino de la propia fuerza y el ejercicio de la brutalidad tendría un uniforme verde y en muchos casos vendría de África.

Y, como decimos, los invitados decisivos a esta fiesta, alemanes e italianos, que prueban su prestigio europeo y en el caso alemán sus armas.

5.2.4. *Arquitectura franquista*

La arquitectura franquista, como ya hemos anticipado, será el fin de los titubeos modernistas en España, la implantación de un sistema de construcciones basadas en pastiches historicistas, como el Ministerio del Aire o el Museo de América de Madrid, uno a imitación del monasterio del Escorial, otro pretendiendo recrear una estructura colonial, o el Arco del Triunfo de Moncloa celebrando la toma de Madrid. Se tardará muchos años en volver a ver arquitectura emparentada con la modernidad en España.

5.2.5. *La estética nacional*

La Falange, como se sabe, es la organización política fascista española fundada por José Antonio Primo de Rivera. Sus postulados son muy semejantes a los del fascismo italiano, salvo por una fuerte vinculación a la fe católica, y la negación del espíritu revolucionario y renovador característico de los movimientos fascista y nacionalsocialista. El falangismo o nacionalsindicalismo no busca un hombre o un estado nuevo sino que se apoya en valores tradicionales y católicos. Como el fascismo, niega los partidos y se basa en un sistema tradicional estamental y capitalista que se estructura en lo que llaman un sindicato vertical. Aboga por la violencia y mantuvo una actitud conspiratoria, siempre al margen de las estructuras democráticas, en las que no creía y en las que encontró muy poco refrendo. Y es lógico, la situación en España no se parecía en nada a la de los países europeos en los que el fascismo se perfilaba como alternativa. No existía un nacionalismo español arraigado, ni un sentimiento revanchista como en Alemania. España había sido neutral en la Gran Guerra y esto, en términos generales, le había beneficiado. Por el contrario, existían pequeñas identidades nacionales periféricas que entraban en confrontación con la idea de unidad de destino en lo universal expresada por el fundador de Falange. Tampoco existía un deseo expansionista ni una cuestión judía, ni millones de desempleados, ni nadie a quien echarle la culpa de nada, principal alimento de las antiideologías. España era en esos tiempos un país de opciones más moderadas, como la CEDA, que aglutinaba a la derecha, los socialistas y los republicanos. Además era un país católico.



Propaganda comercial en los primeros años del franquismo

Sin embargo, la Falange buscaba su sitio y consiguió temporalmente apoyo de Mussolini, quien la financió, pues en un principio la derecha española no la necesitaba.

Como sus homólogos italianos y alemanes, los falangistas se uniformaron en un deseo de constituir una fuerza de acción violenta y con el tiempo paramilitar aunque nunca con el carácter de las milicias fascistas y en ningún caso la voluntad de constituirse en una fuerza militar profesional como las SS. El distintivo era la camisa azul con el emblema del yugo y las flechas bordado en un bolsillo, al que más tarde se añadieron una boina roja, por la fusión con los tradicionalistas.

No se puede afirmar que hubiera antes de la guerra un auténtico ideario estético en el pensamiento falangista. Sí una declaración de intenciones que atisbaban principios de un gusto reaccionario, tradicionalista e historicista, de estilo popular en algunos casos, como se vería más adelante en edificaciones del Movimiento, y sobre todo como decimos en aquellas destinadas a la reafirmación de un sentido nacionalista basado en una recuperación de modelos del pasado, como El Escorial o cualquier aplicación de la arquitectura renacentista española sobre construcciones modernas. En general, no se puede hablar de un estilo o una tendencia estética definida como estrategia dentro del fascismo español. En todo caso, una tenue imitación de los estilos fascista y nacionalsocialista y una reacción ante cualquier cosa que pudiera parecer no nacional.

5.2.6. *El apoyo internacional*

La Legión Cóndor es el contingente que la incipiente Luftwaffe crea especialmente para ayudar a Franco. Con un régimen particular, sin bandera, hasta el último día de la guerra que reciben una enseña regalo de Franco y con un uniforme diseñado para parecer español, pero que sienta como un uniforme alemán, el personal alemán es un contingente regular disfrazado de cuerpo irregular. Sin otro propósito que enmascarar ligeramente su participación en la guerra española, Alemania no envía fuerzas regulares, sino que crea una unidad especial que no porta enseñas alemanas sino españolas.

Bombardeo, bombardeo en picado, agrupaciones de carros de combate y otras tácticas bélicas fueron probadas con discreción por los alemanes en España para después arrollar a los ejércitos europeos.

En el caso italiano es llamativo que las deficiencias técnicas de sus armas ya se mostraran en España, como en Guadalajara, y que, sin embargo, el régimen de Mussolini no hiciera nada por cambiar esta realidad. Lo pagarían caro, como veremos.

5.3. Italia

5.3.1. *Introducción*

El fascismo italiano surge, como es común en estas ideologías, al abrirse camino apoyándose en una situación de descontento y de crisis, en este caso en la

Italia de la posguerra. A pesar de figurar en el bando vencedor, al terminar la Gran Guerra europea, Italia, en particular el norte, ha sufrido una gran devastación y los tratados de París —futuro germen de la Segunda Guerra Mundial— no satisfacen a los italianos. Benito Mussolini, antiguo socialista, aprovechará esta situación para emerger políticamente a expensas de la Acción Católica y de socialistas y comunistas. Su discurso nacionalista, que ya había tenido un precedente en Gabriele D'Annunzio, encontrará apoyos en la población y también en militares, terratenientes, empresarios y grupos de poder a quienes la situación de inestabilidad, los gobiernos efímeros y las revueltas y ocupaciones de campesinos afectaban de manera especial y que veían en los fascistas la promesa de un gobierno fuerte y autoritario. No se equivocaban. Una huelga general es aplastada por los camisas negras de Mussolini el 13 de julio, y entre el 27 y el 29 de octubre de 1922 se produce la marcha sobre Roma. Temiendo una revuelta, y tal vez no demasiado disgustado con la idea, el Rey manda formar gobierno a Mussolini. Tras hacerlo con él como primer ministro se ve implicado en el secuestro y asesinato de Giacomo Matteotti, socialista valiente que denunció los excesos de los fascistas. Esto lo conduce a un aislamiento de su situación que precipita los acontecimientos y desencadena el régimen autocrático, la persecución de los partidos políticos y la instauración del fascismo con todas sus consecuencias.

Será de manera gradual, a partir de ese momento, como los fascistas irán haciéndose con los resortes del poder y Mussolini se convertirá en dictador. El partido fascista perderá poder y pasará a ser un órgano de reclutamiento masivo de militantes y el gobierno, presidido por el Duce, empezará a gobernar por decreto. El Estado será el centro de la vida italiana, se promulgarán leyes que impedirán cualquier forma de crítica u oposición y desde él se impulsará una forma de renovación nacional basada en un sentido autárquico y nacionalista. «Todo en el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado».

En lo político, las tensas relaciones con el Vaticano, existentes desde que el ejército italiano ocupó Roma durante la unificación de Italia, se resolverán en los Pactos de Letrán, en 1929, por los cuales se reconocerá la soberanía territorial del mismo y se reconocerá el catolicismo como religión oficial. A cambio la Iglesia mantuvo un discreto apoyo al régimen de Mussolini. La Via de la Conciliazione es una buena metáfora de esa coexistencia o de esa manera de hacer política del Estado fascista, que puso fin al encierro papal en Roma.

De un modo parecido a las ambiciones territoriales alemanas, Italia tenía las suyas, de un carácter, a diferencia del alemán, totalmente colonialistas y africanas y con el objetivo de hacer del mar Mediterráneo un *Mare Nostrum.*

En 1935 conquista Abisinia y con los territorios de Eritrea y parte de Somalia funda la colonia del África Oriental Italiana, poniendo en peligro la situación de equilibrio al amenazar a sus vecinos británicos.

También, de esta manera, el fascismo italiano guarda una grandilocuente relación con el pasado imperial romano con el que, en un salto de casi dos mil años, pretendió igualarse. Los fascios, tomados de la heráldica del imperio y una voca-

ción expansionista y colonial, primero en el norte de África y después en su entorno inmediato y Grecia, supusieron una serie de desastrosas campañas militares para las que el ejército italiano solo estaba preparado sobre el papel. Los *camicie nere* o milicias del partido fascista, como los camisas pardas, posteriormente SS o SA alemanes o los falangistas españoles con sus camisas azules, fueron un signo distintivo del fascismo, que siempre alimentó unidades paramilitares al margen del ejército.

Sin embargo, a diferencia del nazismo y del nacionalsindicalismo español, en lo estético, el fascismo italiano no se puede decir que fuera un movimiento ajeno o que persiguiera al arte contemporáneo. Es precisamente en la Italia fascista en la que se desarrollan movimientos artísticos de relevancia y en la que algunos artistas destacados desarrollan su obra. A diferencia del franquismo, que hasta la década de los 60 prácticamente anula cualquier manifestación artística o del nazismo que persigue de manera abierta lo que llama arte degenerado y lo sustituye por el arte oficial del Reich, Italia conoce en el futurismo una expresión artística que convive con el fascismo. Es más, el futurismo se hace fascista.

El futurismo surge a principios del siglo XX en Milán, Italia, creado por Filippo Tommaso Marinetti. Este movimiento, como es común a muchos movimientos de las febriles vanguardias, buscaba romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte. Consideraba como elementos principales a la poesía, el valor, la audacia y la revolución, ya que se pregonaba la vehemencia, un estado de excitación, casi enfermizo, cercano a la vigilia, lo dinámico, el movimiento audaz y el gesto agresivo. La orientación violenta y belicista era clara, como también lo era la fácil identificación con el momento social y político que atravesaba Italia. Había casi una simetría: una negación de la tradición artística en el futurismo, por aquello de la modernidad, se correspondía con el rechazo del fascismo a la situación heredada, de la guerra, de la situación del país; la actitud violenta, irreverente y casi agresiva del discurso futurista tenía su réplica en la agresividad real y camorrista de los camisas negras, de contundentes bastones que ocultaban afilados puñales. Eran tal para cual.

Sus principales características eran, como es propio de un movimiento emergente, la exaltación de lo sensual, lo nacional y lo guerrero, la adoración de la máquina, el retrato de la realidad en movimiento. Existía, además, una especial conexión entre lo literario y lo plástico.

Rechazaba la estética tradicional, lo que es bastante habitual en las vanguardias, e intentaban ensalzar la vida contemporánea, la modernidad, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. Se recurría, de este modo, a cualquier medio expresivo capaz de crear un verdadero arte de acción, muy acorde con las políticas fascistas nacientes de la época.

La estética futurista pregona una ética de raíz fundamentalmente machista, misógina y provocadora. Entre sus postulados se dignifica la guerra como una fórmula para el saneamiento de un mundo anacrónico y decrépito, y proscribe la argumentación sentimental o anecdótica.



Umberto Boccioni, *Lanza en 1910,* la visión vanguardista de la guerra

Con el correr de los años, Marinetti fue politizando el movimiento hasta coincidir con las tesis del fascismo, en cuyo partido ingresó en 1919. Fue conocida como conversión al fascismo del movimiento futurista y muchos de sus miembros ingresaron en sus filas para las elecciones de ese año. A su muerte, en 1944, el movimiento futurista tocó a su fin, junto con el fascismo italiano.

Otros artistas del futurismo italiano fueron Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini, quienes firmaron el *Manifiesto de los pintores futuristas*.

Llama la atención, de lo que nos permitimos llamar el caso italiano, el profundo compromiso que se produjo con el fascismo, no solo desde el futurismo sino desde la casi totalidad de la cultura italiana. Pocos intelectuales italianos destacados, con excepción tal vez de Aldo Palazzeschi, abandonaron decepcionados el movimiento y muchos fueron también los que lo engrosaron desde otras formas del pensamiento.

La relación entre el fascismo y la plástica y la literatura futurista engranaron con facilidad en una Italia deseosa de cambios, de una modernidad que propiciara los cambios para una sociedad mejor, pero también con un aspecto irreverente y revolucionario, que se enfrentaba a lo viejo y lo abofeteaba con arrogancia.

Y como sucediera en Alemania con la industria que prácticamente dirigía Goebbels, el fascismo supo ver en el cine un medio para canalizar sus objetivos, su propaganda y sus mensajes, y apostó fuerte por él. Italia ya tenía una tradición cinematográfica importante; durante la época del cine mudo se produjeron un gran

número de películas y se abrieron las primeras salas en Turín, Milán y Roma. El cine histórico, narrando episodios militares o hechos de la antigua Roma, se hizo famoso en todo el mundo en las primeras décadas del siglo XX.

A partir de la llegada del fascismo, el Gobierno promueve la industria cinematográfica; construye Cinecittà y el Centro Sperimentale de Cinematografia al tiempo que se hace con el control de la producción, dirigiéndola hacia películas de contenido histórico o de exaltación patriótica que convenían al régimen. No fue hasta la posguerra cuando el cine italiano pudo experimentar con libertad en lo que ha sido conocido como neorrealismo.

Se han buscado antecedentes del neorrealismo en películas italianas tan lejanas en el tiempo como *Perdidos en la oscuridad (Sperduti nel buio)* de Nino Martoglio (1914) o *Assunta Spina* de Gustavo Serena (1915), así como en algunos largometrajes dirigidos por Alessandro Blasetti durante el período fascista.

5.3.2. *La camisa, el cine, Novecento*

En el movimiento fascista los camisas negras, inspirados por la tradición italiana de la camisa roja garibaldina, de unidad nacional y símbolo de fuerza, la Milicia Voluntaria para la Seguridad Nacional (curiosamente, las SS utiliza un lenguaje parecido «escuadras de protección»), fueron el cuerpo paramilitar y posteriormente organización militar de la Italia fascista. Esta forma de uniformidad, la camisa, fue común en Europa y a imagen de ella se crearon uniformidades en otros países, no solo europeos, sino también en América. En Reino Unido encontramos a los *blackshirts,* miembros de la British Union of Fascist, fundada por sir Oswald Mosley y que fueron títeres de los intereses nazis y fascistas. En Estados Unidos están los *silver shirts,* camisas negras en Perú, *blueshirts* en Irlanda, camisas azules de la Solidarité Française, camisas verdes brasileños, camisas grises chilenos, camisas dorados mexicanos; la lista es casi interminable.

La película *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci, ofrece una poética y terrible presentación de la camisa negra en la escena de la historia. La comprensión en la representación que hace el director no puede ser mayor, ni plástica ni conceptualmente, en términos de belleza y de repulsión. Son tiempos nuevos en Europa y en Italia y un efímero equilibrio que permitía a amos y campesinos beber juntos se rompe por la irrupción de la modernización en el campo.

Las máquinas cosechadoras, en la película, desplazan a familias de campesinos que, después de generaciones no son necesarios. La lucha de clases ha comenzado y con ella el movimiento obrero. Los poderosos ven la amenaza y reunidos en una clara metáfora, bajo el techo de la iglesia, buscan una solución para su seguridad, para su prosperidad. Una nueva fuerza debe entrar en escena para poner freno a la amenaza campesina, una fuerza apoyada por los poderosos, por la Iglesia, pero con raíces en el pueblo. Una antiideología. Y se encuentra a las personas, a los descontentos, a los que están dispuestos a hacer el trabajo. Un oscuro y rencoroso Donald

Sutherland en la película será el pistolero, el matón, el primer camisa negra fascista en la ficción.

Y se encarga una camisa, una camisa negra, una camisa a medida con el dinero que recibe. «Va a estar muy guapo», le dice el sastre; «¡No! No quiero parecer guapo, quiero parecer macho». La secuencia en la que mata a un gato golpeándolo con la cabeza es todo un pacto de sangre, un compromiso con el servicio que va a prestar, con su servidumbre con la violencia.



Donald Sutherland en *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976), terrible con su camisa negra

Y es que, en cierto modo, aunque el tono de Bertolucci es a posteriori y de clara denuncia, el fascismo postulaba con claridad ideas de virilidad, de violencia, de agresividad, que se traducían plásticamente en una parafernalia de cuchillos, saludos frenéticos, camisas negras y vocaciones belicistas. Estaba en su manifiesto y así fue.

5.3.3. *La arquitectura en el fascismo*

Como en el nazismo, también sufrió una profunda revisión durante la época del fascismo en Italia, pero, como sucediera con las artes plásticas y la literatura, conviven con el arte oficial de edificios grandilocuentes, de estética neoimperial, como la Bolsa de Milán de Paolo Mezzanotte (1932) o el Palacio de la Farnesina de Enrico del Debbio, Arnaldo Foschini y Vittorio Ballio Morpurgo, sede del partido fascista hasta 1942, otros funcionales como la estación de Termini de Mazzoni, inconclusa al término de la guerra, con verdaderos exponentes del racionalismo

y el movimiento moderno. Un caso de este tipo de obra, erigido entre las décadas de los 20 y los 30, es la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni. De carácter marcadamente abstracto y con una composición geométrica y casi pictoricista, por como compagina sus lienzos, en la línea de las obras neorracionalistas como Aldo Rossi. Compuesto por una serie de estructuras o retículas ortogonales lo hacen una obra de profunda e intelectual modernidad, muy alejada de los pastiches historicistas y que, sin embargo, convivió en sus formas con el período fascista.



Giuseppe Terragni, Casa del Popolo o del Fascio. El fascismo convivió con las vanguardias culturales

También Roma, aunque a una escala más razonable que Berlín, conoció un proyecto urbanístico ambicioso y complejo: el EUR. Destinado a acoger la Exposición Universal de 1942, que nunca se celebró, el EUR se comenzó en 1935 y debía conmemorar los veinte años del fascismo. Fue diseñado no para remodelar o sustituir sino para dirigir la expansión de la ciudad —la Tercera Roma, la llamaba Mussolini— en dirección al mar y su estilo, previsible, era una actualización, una modernización monumental de los estilos clásicos. Fue encargada a los representantes de las principales escuelas arquitectónicas italianas, Marcello Piacentini y Giuseppe Pagano, que diseñaron para el Duce un ensanche de amplias calles, edificios austeros y modernos en los materiales tradicionales italianos para configurar un aspecto clásico y moderno a la vez. A diferencia de Germania, EUR sí se construyó, sobrevivió a la guerra y se completó como distrito financiero y residencial después de esta.

El conocido como *Coliseo cuadrado* es el edificio más representativo del estilo fascista en EUR: el Palazzo della Civiltà Italiana o Palazzo della Civiltà del Lavoro (1938-1943), de Marcello Piacentini, el arquitecto personal de Mussolini, que ya había realizado importantes reformas urbanísticas en Roma, como la ya citada Via della Conciliazione. Se trata de un magnífico volumen cúbico consistente en una superposición de logias que ofrece un aspecto contundente y puramente racionalista.

Este compromiso entre un discurso intelectual y sus formas no se produjo en el ámbito alemán, en el que sus élites de pacotilla veían la cultura como algo que había que manipular para lograr una serie de fines, y ni mucho menos en el español roto entre un exilio interior del que se aprovechó como pudo el régimen y una completa generación que no podía o no quería volver a España. Pero en Italia sí existía una identidad e incluso a día de hoy subyace un cierto revisionismo de estos aspectos de la época fascista. En Italia, como decimos, sí se produjo este compromiso, lo cual nos lleva a una paradoja. Apartada España de estas consideraciones, pues terminada la guerra cae sobre ella un sepulcral silencio, Alemania e Italia luchan por su hegemonía primero, por su supervivencia después. Y en esta lucha, a diferencia de Alemania, que se suicida junto a su Führer, Italia abandona la lucha poco después de que los aliados ponen un pie en Salerno. Después de una continua sucesión de derrotas, desde Abisinia y Tripolitania, donde se había intentado construir un nuevo Imperio romano que se estrelló en el británico, en Beda Fomm, hasta Grecia, pasando por la Unión Soviética, la escasa cualificación militar italiana fue un lastre para el Eje. La suerte del fascismo estaba echada y no hubo ideología ni compromiso fuerte. Se derrumbó.

Tal vez el italiano se cansó de luchar, llevaban años haciéndolo y el fascismo dejó de cumplir promesas, si es que las cumplió alguna vez, y los italianos quisieron volver a casa. Tal vez estos mismos italianos no habían asumido el mensaje del futurismo, que contemplaba la guerra casi como una única alternativa. En cualquier caso el compromiso fascista, que parecía alcanzar con más profundidad el pensamiento italiano de lo que lo hicieran otros movimientos semejantes en Europa, pereció por las bases; las obras en cambio, en pintura, arquitectura y cine les sobrevivieron y sus dirigentes terminaron sus días colgando boca abajo en una marquesina en Milán.

Al contrario que en Alemania.

5.4. Alemania

El caso alemán es, sin embargo, bien diferente. Y lo es por muchas razones, algunas ya citadas. La Reforma luterana y la Contrarreforma católica suponen la confirmación de facto de una tendencia a la ruptura entre dos Europas, podríamos decir, la del norte y la del sur, que sienten y viven de forma diferente y cuya forma de entender la existencia y el arte es también distinta. Tal vez aquí debamos

empezar a buscar las diferencias en la forma de mirar el paisaje, como un holandés, como un alemán, como Friedrich o a pensar como Lutero o después como Nietzsche o como Schopenhauer. Y el alemán es disciplinado; se uniforma.

La oportunidad del atuendo, en este caso, ya que este es un estudio sobre las formas, viene dada en este período de la historia alemana por varios motivos. Uno, histórico, de costumbres y de mentalidad. Como decimos, el alemán es disciplinado, metódico; entiende mejor las cosas si las sistematiza y un uniforme y un protocolo ayudan. Por otra parte, la tradición militar prusiana —la famosa sentencia: *el ejército tiene un Estado* y no al revés— forma parte de la cultura del país, pero si además tenemos en cuenta el período de profunda crisis por el que atravesaba Alemania, millones de parados, pérdida de territorios, deseos de revancha, una nueva élite uniformada podía suponer una garantía de la estabilidad perdida y que el buen alemán deseaba encontrar.

El estilo nazi si se puede definir por algo es por un gran eclecticismo, que lo hace sumamente atractivo. Este eclecticismo está presente en el gusto alemán, es una cualidad de un pueblo que siente el complejo de saber que no ha sido griego ni romano, pero que desea serlo a toda costa. Sin embargo, también es un pueblo orgulloso de sus raíces nórdicas, de haber vencido al mundo latino en la guerra franco-prusiana. Y esto es un hito en la historia alemana que la constituye como nación. Para Alemania, vencer a Francia es un signo de identidad. Se celebra como un triunfo muy esperado sobre una parte de la cultura degenerada, casi de gitanos, para ellos. (La imagen peyorativa del gitano está muy presente en el mundo alemán del siglo XIX).

Por esto abrazó el neoclasicismo intentando reparar el daño de no haber sido renacentistas, como los italianos —quienes a su vez, apenas fueron neoclásicos, ¿para qué?—, pero sin renunciar al peso y a la ligereza de sus ciudades góticas, de Núremberg, de Colonia. Se trata de un estilo barroco y clásico a la vez, que reúne elementos de la tradición y que los funde en un lenguaje próximo a los estilos *Fin de Siècle* y a algunas formas de racionalismo, combinadas con la herencia de un pasado gótico, barroco, rococó y lo actualiza. Y se busca el efecto, casi ir a la moda. Se persigue la sorpresa, la fuerza de lo visual, con criterio que se inventa entonces y se mantiene ahora. Se impresiona en los edificios, columnas, muchas columnas, se sugestiona con automóviles, aviones, barcos y se seduce con uniformes. Se recurre a elementos de la tradición germana. Botas, gorras, guerreras estrechas; todo ello ya estaba presente en la iconografía alemana y el ciudadano alemán estaba más que acostumbrado a ver uniformes por la calle, pero se rediseña, se adapta, se moderniza toda la visión para adaptarla a la nueva ideología que ha de expresar un cambio social. El Reich se proyecta en sus formas.

Es un estilo muy alemán, desde luego, pero también posee elementos muy internacionales, de fácil lectura casi podríamos decir ancestrales. Banderas, repeticiones de símbolos, águilas, colores fuertes, verticalidad, hablan de un Estado fuerte, enraizado en valores europeos, agresivo y seguro de sí mismo. Es una advertencia.

En el vestir se desarrolla un completo juego de uniformes. La legitimidad viene por parecerse al ejército, pero también harán que el ejército acate al partido. El prestigio militar imbuirá de honor a los nazis y los uniformes darán autoridad de estado.

El uniforme del partido, negro, con pesadas botas, correajes y adornos blancos y brazalete rojo con círculo blanco y esvástica en negro es severo, pero elegante, bien cortado, sienta bien, se aleja de la mala fama del pasado: se hace respetable.

El casco de acero de raíces góticas se ha reducido en tamaño con respecto al de la gran guerra, es más moderno y compacto pero sigue proyectando una sombra sobre los ojos que oculta la mirada, lo que crea una imagen de evocador misterio en el soldado, o de desconfianza en el adversario.

Las nuevas armas como la Luftwaffe o las Waffen SS incorporan corbata en algunos uniformes; algo totalmente occidental, nuevo en la tradición prusiana de altos y rígidos cuellos en las waffenrock. Guiños deportivos que son toda una puesta en escena.

Se unifican banderas bajo un único diseño, encargado a Paul Casberg, un ilustrador y pintor que dice haber recibido «el encargo más bonito de su vida» y que es supervisado, como todo, personalmente por Hitler. El desfile con banderas es otro guiño al sueño romano.

El desfile, como una coreografía a ritmo lento, entra a formar parte de la vida cultural alemana. La ciudad se diseña para el desfile e incluso se legisla para él: habrá amplias avenidas, balcones con banderas, el uso de símbolos, el tamaño de las esvásticas, el modo de colocarlas. Todo está reglamentado y no cumplirlo, o hacerlo mal, puede costar muy caro.

La inspiración es una idealizada Roma imperial, un foro por el que avanzan falanges marcando el paso, como en Roma. Pero en Roma ¿había desfiles? Desde luego no como los conocemos ahora, como lo pensaban ellos. No había desfiles como tales por la sencilla razón de que no había calles niveladas y pavimentadas y no se puede marcar el paso si no es en una vía pavimentada. El desfile como lo conocemos hoy día responde a un diseño barroco, pero eso no tiene importancia. La iconografía no tiene por qué ser fiel siempre a la verdad, basta con ser verosímil, como el cine. De hecho, el nazismo debe mucho al cine, más que a la historia, es decir, a la invención más que a la veracidad. Se diseñaron estandartes a la romana, con águilas cimeras doradas sobre el NSDAP y la esvástica y las milicias del partido, las SS aprendieron el dificilísimo paso tradicional del desfile alemán: el paso de la oca. Tal vez sea este uno de los pasos militares más emparentados con la danza y con lo estético y en el que lo alemán, una vez más, se hace visual y también sonoro por el potente golpear en el suelo. El desfile es una teatralización, un ballet para el uniforme alemán ante el público y ante Hitler.

También la sociedad civil se uniforma, lo estaba antes, pero mucho más durante el Tercer Reich. La inequívoca mentalidad prebélica es como una llamada a la unidad y a la disciplina a todos los estamentos de la población. Todos los servicios estatales se visten de uniforme y, al menos en apariencia, se militarizan. El correo,

las comunicaciones y por supuesto las actividades de los niños. Se suprimen los *scouts* y otras organizaciones internacionales a favor de las juventudes hitlerianas, incluso los camareros en el Tercer Reich tienen un aspecto militar. Alemania se convierte en un engranaje. Una máquina que deberá funcionar hasta su destrucción.

En estas páginas hemos repasado la historia de Alemania, su proyección, las consecuencias de lo que es alemán y de lo que pasa por serlo. Hemos escarbado en la impostura del nazismo, en la suplantación de Hitler y en las consecuencias culturales que ha dejado en nuestros días. De dónde venía, cómo llegó y hasta dónde ha llegado.

Conclusión

Una exposición sobre el Tercer Reich

El nazismo como generador de una forma de anticultura, de símbolos, de lenguajes turbadores y de estructuras de terror y belleza no tiene comparación en la historia. Por una parte, se dio un nuevo significado a símbolos que habían estado siempre ahí, se crearon nuevas formas para vestir ideas nuevas o tal vez para disfrazar ideas de siempre con ropajes engañosos.

Pero ¿cuál es esta herencia? ¿Qué nos ha dejado Hitler? Mucho. Si hay un personaje clave del siglo XX que hizo de ese período lo que fue, que redistribuyó el poder, que dibujó nuevas sociedades y nuevos Estados que hoy se legitiman por la barbarie de entonces, fue él. Él hizo culpable a una nación y a una generación, persiguió el arte y así nacieron formas artísticas nuevas que de otra forma no se habrían conocido, creó un mundo nuevo destruyendo el antiguo y tejió un velo sobre el que hoy todavía no nos atrevemos a hablar. Su imagen está prohibida en muchos países, un comentario poco afortunado de una persona pública, de un artista, le puede costar el puesto, su fama. Ha sucedido y sucede, de Hitler no se puede ni hablar.

A cien años del inicio de la Primera Guerra Mundial se han conocido ya exposiciones, como *Artistas ¡es la guerra!* (Museo Thyssen Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2008), que mostraban el arte de la época y la influencia del conflicto en las vanguardias. Es difícilmente pensable que en cualquier parte del mundo se organice una exposición que comprenda obras de arte del período nazi. Una exposición que llevara por título *El arte en el III Reich* sería prohibida en cualquier país civilizado. Resulta paradójico que el museo, ese espacio tan importante para los nazis y para Hitler, que se afanaron en construir casas del arte alemán, en Berlín, en Linz, que expoliaron los museos de Europa, atesorando unas veces y persiguiendo otras, sean ahora los proscritos de los espacios sagrados. La ruina y el museo. El museo como templo suponía para los nazis un ideal de perpetuidad, de autenticidad, semejante al que en la actualidad nos lleva a reconocer las obras de arte contemporáneo. ¿Está en un museo? Entonces es arte. Los nazis reverenciaban los museos como adoraban

las piedras sagradas de la Antigüedad y en su caída los museos se han convertido en lugares vedados para ellos.

Pero ¿cómo sería una exposición sobre el nazismo si se celebrara? ¿Qué recorrido tendría? Esta exposición de ficción, como aquella que anunciaba Cervantes, de los cuadros que nunca fueron pintados, tendría por fuerza que empezar fascinando al público. Una sala con una infinita sucesión de banderas, filmografías de Leni Riefenstahl, columnas, haces de luz, arquitectura de Speer y, en el centro, un busto, el de Breker. Él.

Sería un espacio de temor, de ansiedad, de sensualidad, probablemente de indignación. Para aquellos que reconocieran armonía o belleza, que se sorprendieran ante una moto BMW o un Volskwagen escarabajo, tal vez la decepción y hasta la sensación de vergüenza sería mayor. ¿Se sentirían culpables si hubieran apreciado alguna belleza, si sintieran placer estético o hasta de tener un Volskwagen?

Otras salas mostrarían el «arte degenerado», a los perseguidos, la cultura que tuvo que escapar y los que no pudieron hacerlo. La barbarie.

Otto Dix y el *Guernica* compartirían sala con los Hermanos Chapman, Mario Cattellani y con algún Brueghel. La herencia del nazismo, el mundo dividido, clichés culturales y fetiches, Barbie y después de Auschwitz se volverá a escribir poesía, pero de otra manera.

Este libro podría ser un catálogo para esa exposición. Una exposición que es difícil que se celebre.

Intentos de exponer obras de Arno Breker en Alemania han encontrado oposiciones tan furiosas y rotundas que se han tenido que cancelar. La mayoría de las obras del nazismo han sido demolidas, enterradas, disimuladas o malconviven en el paisaje urbano. Apenas queda nada para la memoria. De alguna manera, la negación es una demostración de no haber superado una situación.

Y del miedo que todavía persiste.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Primitivism in 20th Century Art.* Catálogo, The Museum of Modern Art, New York, Trustees of the Museum of Modern Art, NY, Second printing, NY, 1985.

AA. VV., «Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial», Holocausto atómico, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.

AA. VV., «Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial», *El ocaso de los dioses*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.

AA. VV., «Revisión Histórica del Siglo XX. La II Guerra Mundial», *La hora de los dictadores*, Quórum Ediciones, Madrid, 1986.

AA. VV., *Francisco de Goya-Otto Dix. Sulla Guerra. La guerra vissuta e sofferta con le armi della pace*. Catalogo de la exposición (Trento, 1996), Italia.

AA. VV., *Postrimerías, Alegorías de la muerte en el arte español contemporáneo.* Catálogo, Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, 1997.

AA. VV., *La guerra en la antigüedad. Una aproximación a los ejércitos en Hispania.* Catálogo. Ministerio de Defensa, Madrid, 1997.

AA. VV., *Pintura Alemana del Siglo XX*, Catálogo, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1998.

AA. VV., *El Museo del Prado y el Arte Contemporáneo*, Círculo de Lectores, 2007.

AA. VV., *Patinir Estudios y Catálogo Crítico*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

AA. VV., *El siglo XIX en el Prado,* Catálogo, Museo Nacional del Prado, Museo del Prado, Madrid, 2007.

AA. VV., *Fantasía y Movimiento*. Catálogo, Ulpiano Checa, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007.

AA. VV.*, Madrid 1808 Ciudad y Protagonistas*, Catálogo, Cuartel del Conde Duque, Madrid, 2008.

AA. VV., *España 1808-1814, La nación en armas*. Catálogo, Teatro Fernán-Gómez, Ministerio de Defensa, Madrid, 2008.

AA. VV., *El arte en el III Reich*, Ediciones Nueva República, Barcelona, 2008.

AA. VV., *L´invenzione dei Fori Imperiali. Demolizioni e scavi: 1924-1940*, Roma, Musei Capitolini, palombi Editori, 23 de julio-23 de noviembre de 2008.

ARGULLOL, Rafael, *El fin del mundo como obra de arte*, Ensayos Destino, Barcelona, 1991.
ARISTÓTELES, *El arte Poética*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
BARCELÓ, Miguel, *Paradojas: Ciencia en la Ciencia Ficción*, Textos y manifiestos del cine, Cátedra, 2000.
BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y holocausto,* Sequitur, Madrid, 2011.
BEEVOR, Anthony, *París después de la liberación, 1944-1949*, Memoria Crítica, Barcelona, 2006.
BENJAMIN, Walter, *Crítica de la violencia* (1921), edición de Eduardo Maura, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
BOTHOUL, Gaston, *Tratatado de Polemología*, Ediciones Ejército, Madrid, 1984.
BOZAL, Valeriano*, Historia de las Ideas Estéticas*, Cap 1. Placer y experiencia estética, Conocer el arte, Historia 16, Madrid 1997.
BROWN, Jonathan, *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
BRYANT, Mark, *La segunda guerra mundial en cómic*, Libsa, Madrid, 2008.
BUENO, José María, *Uniformes del III Reich*, San Martín: Historia del Siglo de la Violencia, Librería Editorial San Martín, Madrid, 1978.
CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles,* Ediciones Siruela, Madrid, 2005.
CALL, Deborah, *The Art of Star Wars, Episode V, The Empire Strikes Back*.Titan Books, London, 1997.
CARMONA, Luis Miguel, *Las cien mejores películas sobre el nazismo,* Cacitel, SL Madrid, 2005.
CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve Historia del Urbanismo*, El libro de bolsillo, Alianza, Madrid, 1989.
CLAUSEWITZ, Karl von, *De la Guerra (Von Kriege)*, Edición íntegra, La Esfera de los Libros, Madrid, 2005.
CORRAL, José Luis (Prólogo), *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya,* Edhasa, Barcelona, 2005.
DAVID, John (ed.), *Star Wars / The power of mith,* Dorling Kindersley, Londres 1999.
DE LA GARDE, Jean, *German Soldiers of World War Two*, Histoire & Collections, París, 2005.
ECO, Umberto, *Historia de la fealdad (Storia de la Bruttezza),* Lumen, 2007.
EDGE, David y MILES PADOCK, John, *Arms & Armour of the Medieval Knight. An Ilustrated History of Weaponry in the Middle Ages,* Crescent Books, UK, 1992.
— «El Tercer Reich», *Las SS,* Editorial Óptima, Barcelona, 2002.
GAUMER, Patrick y MOLITERNI, Claude, *Diccionario del Cómic*, Larousse, Barcelona, 1994.
GRAVETT, Christopher, *Guerras de Asedio en la Edad Media,* Colección Ejércitos y Batallas, Ediciones del Prado/ Osprey, Madrid, 1997.
— *Grandes Pintores del Siglo XX, 22. Mondrian*, Globus Comunicación, Madrid, 1995.
GONZÁLEZ FIERRO-SANTOS, José María, *Ultimátum a la Tierra*, Libros Dirigido, Madrid, 1987.
HALL, James*, Diccionario de temas simbólicos y artísticos*, Alianza editorial, Madrid, 1987.
— *Historia de la Música Rock,* Orbis, Barcelona, 1981.
— *Historia del Rock*, Promotora de Informaciones, Madrid, 1986.

HONNEF, Klaus, *Arte Contemporáneo,* Taschen, Alemania.
HORNE, Gerald, *The color of fascism*: *racial passing, and the rise of right-wing extremism*, Gran Bretaña, 2006.
JOHN, David (ed.), *Star Wars/ The Power of Mith*, Dorling Kindersley, London, 1999.
JOHNSON, Paul, *Castles of England, Scotland and Wales,* Guild Publishing London, 1989.
KEEGAN, John*, Historia de la Guerra (A history of warfare)*, Planeta, Barcelona, 1995.
KRAWCZYCK, Wade, *German Army Uniforms of World War II*, The Crowood Press Ltd, 1996.
— *Kylie, The Exhibition,* Catálogo, Victoria & Albert Museum, London, 2007.
— *La música y el III Reich, De Bayreuth a Terzin*, Fundació Caixa Catalunya /Cité de la musique, Catálogo editado con motivo de la exposición del mismo título. La Pedrera, 26 de febrero-27 de mayo 2007, Barcelona, 2007.
LIPATOV, Alexey, *Stalin Vs Hitler*, Norma, Barcelona, 2000.
— *Los grandes protagonistas de la II Guerra Mundial,* núm. 5: *Rommel*, Guido Gerosa, Ediciones Orbis, Madrid, 1984.
MENA MARQUÉS, Manuela (ed.), *MANET en el Prado*. Catálogo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004.
— *Goya en tiempos de guerra*. Catálogo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.
MIROUZE, Laurent, *World War II Infantry, Europa militaria n*úm *2,* Window and Greene, Londres, 1990.
— *Moda, una historia desde el siglo XVIII al XX/ La colección del instituto de la indumentaria de Kyoto,* Taschen, Alemania 2003.
MONEGAL, Antonio, *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Paidós Estética, Barcelona, 2007.
MUSEU EPISCOPAL DE VIC, *Guía de las colecciones*, Edición Museu Episcopal de Vic, 2007.
NEWARK, Tim, *Camouflage*, Thames and Hudson in association with Imperial War Museum, Londres, 2007.
NORRIS, Margot, *Writting War in Twenty Century*, Charlottesville, Pág.34, University Press of Virginia, 2000.
ORTEGA Y GASSET, José (1883-1995), *El espectador* (Antología) 2.ª Ed., Biblioteca Fundamental de Nuestro Tiempo: *El genio de la guerra y la guerra alemana*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
PARET, Peter*, Imagined Battles. Reflections of War in European Art*, Chapell Hill & London, North Carolina University Press, 1997.
PARKER, Geoffrey, *Felipe II,* Alianza Editorial, Madrid, 1997.
PEHNT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
RAGON, Michel, *Las ciudades del futuro*, Enciclopedia Horizonte, Plaza& Janes, Barcelona, 1970.
RIBERA, David, *Tabula rasa. El Movimiento Moderno y la ciudad maquinista en el cine* (1960-2000), Fundación Diego de Sagredo, 2005, Madrid.
RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, *La estética nazi. El poder como escenografía,* Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia*. Trad. Carmen Burgos (*The seven lamps of architecture*), Sempere y Cía, Valencia, 1913.
SADE, marqués de, *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*, Akal, Edición de César Santos Fontenla, Madrid, 2004.
SALA, Rosa, *El misterioso caso alemán*, Alba, Barcelona, 2007.
— *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, El Acantilado, 2004.
SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel*, La muerte en la pintura española,* Aldus, Madrid, 1954.
SCIPION, Jacques, *Afrikakorps*, Histoire & Collections, París, 2005.
SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás (The Pain of Others),* Alfaguara, Madrid, 2003.
— *Bajo el signo de Saturno*, Contemporánea, Barcelona, 2007.
SPIEGELMAN, Art, *Maus,* Penguin Books, Ltd, Londres, 2003.
SUETONIO, Cayo, *Los doce césares,* Sarpe, Madrid, 1985.
SWEETMAN, John, *Balaclava 1845. La carga de la brigada ligera*, Osprey Editions/Ediciones del Prado, Madrid, 1994.
TÁCITO, Cayo Cornelio, *La Germania; Diálogo de los oradores,* traducciones de Álamos Barrientos, Sixto y Ezquerra Madrid, Barcelona, Calpe, 1919.
TASCHEN, Angelika (ed.), *Leni Riefenstahl, Cinco Vidas. Una biografía en Imágenes,* Taschen, Colonia, 2001.
TIME LIFE BOOKS*, El tercer Reich, Afrikakorps, Rommel, el zorro del desierto*, Editorial Óptima, Barcelona, 2002.
TITELMAN, Carol, *The Art of Star Wars*, Titan Books, Londres, 1994.
— *The Best of Signal*, Magna Books, UK, 1992.
VALDÉS SAGÜÉS, María del Carmen, *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público,* Trea, Gijón, 1999.
VIRILIO, Paul, *Procedimiento de silencio* (2001) y *Arte y miedo,* Continiuum, Londres, 2003.
WILLIAMSON, Gordon, *Afrikakorps,* 1941-43, Osprey Publishing, Londres, 2004.
WINDROW, Martin, *The Waffen SS* (Revised Edition) Osprey, Men at Arms Series, UK 1984.
WOLLSTONECRAFT SHELLEY, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo,* Alianza, 1987.
WOOTEN, Geoffrey, *Waterloo 1815/El nacimiento de la Europa moderna*, El Prado/Osprey, Madrid, 1994.
YAPP, Nick, *The Hulton Getty Picture Collection 1960s*, Konemann, UK, 1998.
ZIEMKE, Edgar, *La batalla de Berlín, fin del III Reich*, San Martín, Historia del siglo de la violencia, Madrid, 1985.

PUBLICACIONES SERIADAS

— *Hessa, Tortura sin fin*, núm. 9, Elviberia, Madrid*,* ca. 1965.
— *Penthouse*. *Woman In & Out Uniform,* Revista y DVD, Penthouse, Estados Unidos, 2007.
— *Revista de Occidente*. José Varela Ortega, noviembre de 2008, núm. 331, Fundación Ortega y Gasset, Madrid.

— *Revista de Occidente*, José Varela Ortega, diciembre de 2008, núm. 332, Fundación Ortega y Gasset, Madrid.

Artículos de publicaciones seriadas

Goad, Jim, «El último mamífero: Russ Meyer», *Ruta 66*, núm. 33, octubre de 1988, pág. 35.
Hernández, Francisca, «El discurso museológico en los museos militares. Génesis, conceptualización y narrativa museologica», *RDM, Revista de Museología*, núm. 37.
— *Pocket de Ases*, *Flash Gordon*, King Features, Libresa, 1983.
— *Signal*, ed. española, 1º Mayo de 1943, SP núm. 9, Verlag Belín, 1943.

Filmografía consultada

Abrahams, Regie Jim, *Top Secret*, Paramount Pictures, USA, 1984.
Adamson, Andrew*, Shrek,* Universal Pictures, USA 2001.
Allen, Woody, *Bananas*, Metro Goldwing Meyer, USA, 1971.
Amenábar, Alejandro, *Tesis*, Amenábar & Mateo Gil, España, 1996.
Badham, John*, War Games,* Metro Goldwing Meyer, USA, 1983.
Benigni, Roberto, *La vida es bella,* Italia, 1997.
Brannagh, Kenneth, *Enrique V,* Lomas films, UK, 1990.
Brass, Tinto, *Salón Kitty,* Cinema Seven Filme, Italia/Alemania/Francia, 1976.
Brian G. Hutton*, Los violentos de Kelly (Kelly´s heroes),* Metro Goldwin Meyer, USA, 1970.
Brownlow, Kevin y Mollo, John, *It happened here*, United Artist, USA, 1965.
Brooks, Mel, *Young Frankenstein (El jovencito Frankenstein)*, Metro Goldwing Mayer, USA, 1974.
Burton, Tim, *La novia cadáver*, Warner Bros Pictures, GB, 2005.
Caiano, Mario*, La svástica en el vientre, Love camp 27,* Olimpia International Films USA, 1977.
Cameron, James, *Terminator*, Orion Pictures USA, 1984.
Carpenter, John, *The Thing (La cosa)* Universal Productions, USA, 1982.
Carter, Thomas, *Swing Kids, Rebeldes del Swing,* Hollywood Pictures, USA 1993.
Cavani, Liliana, *Portero de noche, Il portiere di notte*, Suabia Films, Italia, 1974.
Chaplin, Charles, *Modern Times*, *Tiempos Modernos*, United Artists USA,1936.
— *The Great Dictator*, *El gran dictador*, United Artists, USA, 1940.
Coppola, Francis Ford, *Apocalypse Now (Apocalipsis now)*, USA, 1979.
— *Bram Stoker's* Dracula *(Drácula de Bram Stoker),* USA, 1992.
Cooper, Jackie, *M.A.S.H.* Twenty Century Fox TV, USA, 1972-1983.
Costa-Gavras, Konstantinos, *Amén,* Francia, 2002.
Curtiz, Michael, *Casablanca,* USA, 1943.
Del Toro, Guillermo, *Hellboy,* Revolution Studios/ Columbia Pictures, USA, 2004.

DÍAZ YANES, Agustín, *Alatriste*, 20th Century Fox, España, 2006.
DMITRYCK, Edward, *Hitler´s children (Los chicos de Hitler)*, RKO Radio Pictures, USA, 1943.
— *Young Lions (El baile de los malditos),* 20th Century-Fox USA, 1956.
DORFMANN, Jacques, *Druidas (Vercingetorix*), Francia, 2001.
DONEN, Stanley, *Cantando bajo la lluvia, Singin´ In The Rain* Metro Goldwing Mayer, USA, 1954.
DONNER, Richard, *Superman the movie*, Universal Pictures, USA, 1978.
EDMONS, Don, *She wolf of the SS (Ilsa, la loba de las SS),* Aeteas Filmproduktions, Alemania-USA, 1974.
— *La hiena del harem (Ilsa, harem keeper of the oil sheiks),* 1975.
ENDFIELD, Cy, *Zulú (Amanecer Zulú),* Paramount Pictures, USA, 1964.
FOOSE, Bob, *Cabaret,* Allied Artists/ABC Pictures, USA, 1972.
GILBERT, Lewis, *Operation Daybreak (Siete hombres al amanecer)*, EE. UU., Checoslovaquia, Yugoslavia, 1975.
GREENAWAY, Peter, *El Vientre del Arquitecto (The Belly of an Architect),* British Screen Hendale, USA 1987.
HATHAWAY, Henry, *Rommel, the Desert Fox (Rommel, el zorro del desierto),* Twenty Century Fox, USA, 1951.
JACKSON, Peter, *Lord of the Rings (El Señor de los anillos),* Columbia Pictures-Tristar, USA, 2004.
KERSHNER, Irvin, *La Guerra de las galaxias. El Imperio contraataca (The Empire Strikes Back),* 20Th Century Fox, USA, 1980.
KORDA, Zoltan, *Sahara*, USA, 1943.
KUBRICK, Stanley, *Full Metal Jacket (La chaqueta metálica),* 1987, USA.
— *Orange Clockwork* (*La Naranja Mecánica),* Warner Bros GB,1972.
— *Paths of Glory (Senderos de Gloria)*, 1975, United Artist, USA, 1975.
LANG, Fritz, *Metrópolis* UFA, Alemania, 1927.
— *Hangmen Also Die! (Los verdugos también mueren)*, United Artists, USA, 1943.
LEAN, David, *The bridge over Kway river (El Puente sobre el Río Kway),* Columbia Pictures, GB, USA, 1957.
— *Lawrence de Arabia*, Columbia Pictures, UK, 1962.
LE FLEUR, Jean, *Ilsa, tigress of Siberia* (*La tigresa de Siberia),* 1976.
LITVAK, Anatole y SPIEGEL, Sam, *The Night of the Generals* (*La noche de los generales),* Columbia Pictures GB, 1967.
LUBITSCH, Ernst, *To be or not to be (Ser o no ser)*, Romaine Filme / Alexander Korda USA 1942.
LUCAS, George, *Star Wars (La guerra de las galaxias)*, Twenty Century Fox Lucasfilm LTD, USA, 1977.
MARQUAND, Richard, *The Return of the Jedi (El retorno del Jedi)* 20th Century Fox, USA, 1983.
MCLAGLEN, Andrew, *Sergeant Steiner (Cerco roto),* USA, 1979.
MENEAUL, Christopher, *Fatherland* (*Patria),* Warner Bros, USA 1994.

MEYER, Russ, *Beyond the Valley of the Dolls,* 20th Century Fox, USA 1970.
SUPER VIXENS, R.M. Films International, USA 1975.
— *Beneath the Valley of the Ultra-Vixens* R.M. International Films, USA, 1979.
MENZEL, Jirí, *Yo serví al rey de Inglaterra*, Rep. Checa, 2007.
MILLESTONE, Lewis, *All quiet at the western front* (*Sin novedad en el frente), Alemania,* 1930.
MINELLI, Vicente, *The Four Horsemen of the Apocalypse (Los cuatro jinetes del Apocalipsis),* USA, 1962.
PASOLINI, Pier Paolo, *Saló o los 120 días de Sodoma*, Italia ,1975.
PATELLERIE, Denis de la*, Un taxi pour Tobrouk (Un taxi a Tobruk*), Royal Films, Francia, España, 1960.
PECKINPAH, Sam, *Cross of Iron* (*La cruz de Hierro),* Inglaterra- Alemania, 1977.
PENN, Arthur, *Little Big Man* (*Pequeño gran hombre),* 20th Century Fox, USA, 1970.
PIERSON, Frank, Conspiracy (*La solución final),* BBC-HBO, USA, 2001.
POLANSKI, Roman, *El pianista*, Heritage Films, GB, Francia, Alemania, 2002.
RAIMI, Sam, *Evil Dead III o Army of Darkness (El Ejército de las Tinieblas)*, Dino de Laurentis, USA, 1987.
RAPPENEAU, Jean-Paul, *Cyrano*, Artificial Eye, Francia, 1990.
REED, Carol, *The third man (El tercer hombre),* London Films, UK, 1949.
RENOIR, Jean / STROHEIM, Erich von, *Foolish Wives*, Francia, 1921.
RICHARDSON, Tony, *The Charge of the Light Brigade (La última carga)*, Metro Golwing Mayer, UK, 1968.
RIEFENSTAHL, Leni, *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad)*, Alemania, 1934.
SCOTT, Ridley, *The Duelists* (*Los duelistas),* USA, 1977.
— *Blade Runner*, Warner Bross, USA, 1982.
SCHAFFNER, Franklin, *Los niños del Brasil,* Twenty Century Fox, USA, 1978.
— *El planeta de los simios*, 20th Century Fox, USA, 1968.
SINGER, Bryan, *Walkyrie*, United Artist, USA, Alemania, 2008.
SPIELBERG, Steven, *Indiana Jones, Raiders of the Lost Arch (En busca del arca perdida)*, Paramount Pictures, USA, 1981.
— *Indiana Jones and the last Crusade (La última cruzada),* Paramount Pictures, USA, 1989.
— *Saving Private Ryan (Salvar al soldado Ryan),* Paramount Pictures, USA, 1998.
— *The duel (El diablo sobre ruedas),* USA, 1971.
— *Schindler´s List (La lista de Schindler),* Universal Pictures USA, 1993.
— *Empire of the Sun (El imperio del sol),* USA ,1987.
STHEPENS, John C., *Los cuentos del mono de oro* (serie de televisión), ABC, Belisarius-Universal, 1982-83.
STROHEIM, Erich von*, The Weding March (La marcha nupcial),* Paramount Pictures, USA, 1927.
STURGES, John, *The great escape (La gran evasión),* Metro Goldwing Mayer/ United Arist, USA, 1963.
— *The Eagle has Landed (Ha llegado el águila),* Associated General Films, GB, 1976.
— *Fort Bravo*, USA, 1953.
TAMAHORI, Lee, *Muere otro día*, Twenty Century Fox, USA, 2002.

TARANTINO, Quentin y RODRIGUEZ, Robert, *Planet Terror,* Dimension films, USA, 2007.
THORPE, Richard, *Above suspicion* (*Bajo sospecha),* Metro Goldwing Mayer, USA 1943
— *The prisioner of Zenda (El prisionero de Zenda*), USA, 1952.
VADIM, Roger, *Le vice el la vertú,* S. N. E. Gaumont, Francia/ Italia,1962.
— *Barbarella,* USA, 1968.
VERHOEVEN, Paul, *Star Ship Troopers*, Tristar Pictures, USA, 1977.
— *Robocop,* Metro Goldwing Mayer*,* USA, 1987.
VILMAIER, Joseph, *Stalingrado (Stalingrad)* B. A. Produktion, Alemania, 1993.
VISCONTI, Luchino, *El gatopardo*, 20 th Century Fox, Italia, 1963.
— *La caduta degli dei (La caída de los dioses)*, Italia, 1969.
WACHOWSKY, Larry & Andy, *Matrix*, Groucho Films Partnership, USA, 1999.
WALSH, Raoul, *They died with their boots on* (*Murieron con las botas puestas)*, Warner Bros, USA, 1941.
WELLMAN, William A., *Beau Geste*, Paramount Pictures, USA, 1939
WHALE, James, *The Invisible man*, Universal Pictures, USA, 1933.
WISE, Robert*, Desert rats* (*Las ratas del desierto)*, Twenty Century Fox, USA 1953.
— *The Day the Earth Stood Still (El día que paralizaron la tierra)* 20th Century Fox, USA, 1951.
WILDER, Billy, *Witness for the prosecution* (*Testigo de cargo),* 1958, USA.
— *Five Graves to Cairo (Cinco Tumbas al Cairo)*, Paramount Pictures, USA, 1943.
— *Stalag 17, traidor en el infierno*, Paramount Pictures, USA, 1953.